Ideas diversas

César Aira

Tengo la teoría de que el objeto va
a volver, con toda su realidad,
su dignidad, su belleza, su apelación
a los cinco sentidos. No creo que
la humanidad se resigne al mundo
espectral de las pantallas, teniendo
a su alcance a los objetos.

blatt & ríos

Ideas diversas

César Aira

blatt & ríos

Índice

BIBLIOTECA CÉSAR AIRA
EN BLATT & RÍOS

Yo era una mujer casada
Artforum
El gran misterio
Pinceladas musicales
Lugones
Catálogo Descriptivo de la obra de Emeterio Cerro
Ideas diversas

Un episodio en la vida del pintor viajero
(edición especial)

A los once o doce años, en la escuela, yo era el que leía, el literato, había leído la Ilíada, la Odisea, supongo que en reducciones o adaptaciones para la juventud, pero también las novelas de piratas de Salgari, Julio Verne, muchas más, todo lo que me caía en las manos. Mis compañeritos, que admiraban mi saber exótico (del que yo no perdía ocasión de jactarme) no tocaban jamás un libro. Esto lo digo para presentar los personajes de los siguientes dos episodios.

La maestra nos hizo un dictado. Lo anunció como un texto sacado de un libro. Dictó una oración. Luego: punto aparte. Otra oración. Punto aparte. Entonces un chico, creo recordar que López (¡justamente López, esa bestia!), le dijo: Ah, son oraciones sueltas. Y la maestra: No, es un texto, pero empieza así. Y yo, para mí, extrañado, intrigado, interesado, descubría gracias a este breve intercambio la diferencia entre el punto aparte y el punto seguido, entre las frases sueltas y las que siguiéndose componen un texto, un párrafo, un discurso. Era nuevo para mí, pese a que ya debía de haber leído mil libros.

Segundo episodio: creo que era algo así como una redacción, tema libre. No recuerdo qué escribí yo. La maestra hizo leer en voz alta algunas redacciones. Lito Miganne, que se sentaba en el pupitre contiguo al mío, fue uno de los que leyó: había escrito el relato de la cacería accidentada de un oso, en un bosque. Y terminaba: Esa noche, sentado junto al fuego de la chimenea, recordé la aventura… Y ahí terminaba. Yo no podía creerlo. Faltaba “Y entonces me desperté”. La maestra lo felicitó a Lito y pasó a otra cosa. Yo seguía sin entender cómo la maestra no le hacía la observación pertinente. ¿Acaso Lito, ese gordito con el que yo me juntaba a jugar todas las tardes, había matado a un oso en un bosque alguna vez? La tranquila seguridad con que había escrito y leído, el asentimiento de la maestra, el que todos lo dieran por algo natural, me causaba un shock de perplejidad que hizo que hoy, sesenta años después, lo recuerde vívidamente.

Estas ignorancias mías pueden haberse debido, lo mismo que tantas otras antes y después, hasta ahora, a una distracción (la palabra es débil para lo que quiero decir), a esa sobrenatural distracción que volvió tan deficiente mi educación. En el episodio del oso, mi sorpresa y desconcierto son especialmente extraños dado que yo leía novelas entonces, las devoraba, una tras otra. Supongo que se debió a que a los autores de esas novelas los ponía en una categoría humana fuera de la órbita de los seres corrientes que veía en la calle o la escuela. Una categoría donde oscuramente esperaba ponerme a mí algún día.

* * *

A muchos escritores les ha pasado que, cuando el editor les pide que escriban diez líneas para poner en la contratapa, o para una

gacetilla de prensa, descubren que escribir todo el libro fue más fácil que dar por buenas esas diez líneas.

No debería sorprender. La calidad está más a la vista en lo breve que en lo extenso. El compromiso es mayor. En este caso (de la contratapa o la gacetilla) el autor siente como si ese párrafo se pusiera en la balanza y debiera pesar tanto en méritos como las doscientas y trescientas páginas del libro. Cada palabra debe estar calculada, evaluada, pensada diez veces, leída y releída con los ojos facetadísimos de la mosca incalculable que son los lectores y críticos. Y se produce una paradoja lamentable: cuanto más se la trabaja, mayor es la insatisfacción.

Con la extensión, la forma pierde protagonismo, el contenido se apodera de la atención del escritor y la pluma corre rápido. Nos damos cuenta de que lo que estaba ausente era la espontaneidad, con invitarla a la fiesta se terminaba el problema. Claro que hay que seguir siendo espontáneo todo el tiempo, y es difícil hacerlo cuando uno es consciente de que está siendo espontáneo.

No, aquí tampoco es fácil. Porque toda extensión contiene brevedades, nos guste o no. No existe la extensión pura. Está sembrada de trampas, y de cualquiera de ellas, en cualquier momento, puede saltar una brevedad y paralizarnos.

* * *

A propósito de los altos precios a los que Picasso podía vender sus cuadros, la imaginación popular forjó la leyenda según la cual cuando quería algo, lo dibujaba (vendía el dibujo y con ese dinero compraba el objeto deseado). Recuerdo haber leído lo que parecía un episodio de un cuento infantil, aunque lo daban por verídico: Picasso caminando por el campo encontraba a una viejecita, charlaba con ella, le oía decir que su ambición nunca realizada era tener una casa propia. Sacaba un bloc del bolsillo, dibujaba una casa, firmaba y le daba la hoja a la señora (con las señas de un marchand, supongo).

Ahora bien. William Rubin, que fue director del MoMA y amigo de Picasso, cuenta en sus memorias que cuando dibujaba algo, Picasso tenía que hacerlo una y otra vez, la primera nunca lo satisfacía, debía "calentar la mano" y repetir varias veces hasta que le saliera bien. Curioso dato, tratándose de un artista de legendaria seguridad en la improvisación. (Y no hay motivo para dudar de la palabra de Rubin.)

El que crea lo dicho en el primer párrafo y sepa lo del segundo podría llegar a la conclusión de que las insatisfacciones y repeticiones de Picasso no se debían a escrúpulos o dudas estéticos (¿cuáles podría tener, el más grande de los pintores modernos?) sino a la eficacia mágica de valor de cambio que tuviera el dibujo.

* * *

A una hora temprana del día, sin que haya amanecido aún, no por causa de la hora sino de las nubes, bajas, grises, pesadas, yo espero con deliciosa anticipación todo lo bueno que habrá para mí hoy.

Lo peor del marxismo, o al menos algo casi tan malo como las prolongadas y cruentas dictaduras que prohijó, fue la enorme cantidad de trabajo intelectual que se hizo en su nombre y que resultó perfectamente inútil. Si esa energía mental y ese tiempo se hubieran empleado en la creación artística, en la ciencia, cuánto se habría enriquecido nuestro mundo.

Fue un error histórico. Cómo precaverse para que no vuelva a suceder. Porque si vuelve a suceder, será con algo muy diferente de la política y no lo vamos a ver mientras está ocurriendo. (En otros tiempos sucedió con la religión. Quizás el modelo de este error sea siempre la religión.) ¿Y si todo trabajo intelectual estuviera sometido fatalmente a la misma suerte? Con el psicoanálisis bien puede pasar, o estar pasando.

¿Entonces tenían razón los otros? Porque estos trabajos siempre se hacen frente a una oposición que los denuncia enérgicamente como fraude.

* * *

A una pintura abstracta se la puede seguir pintando indefinidamente. El artista le puede agregar otra raya, otro círculo, otro color, tapar un azul con un verde, poner un punto negro en medio de una mancha roja, rodear otra con orlas o picos, cruzarlo todo con una diagonal blanca… Las posibilidades siguen abiertas siempre. No es que en la pintura figurativa no se puedan hacer cambios y agregados, pero ahí hay límites marcados por el tema y el argumento. Es lo abstracto lo que da esa libertad de modificación infinita. Lo confirma el hecho de que la música, arte abstracto por naturaleza, también admite que el compositor siga cambiando o agregando otra nota, otro acorde, otro transporte.

¿Hasta cuándo? Hasta que el artista da un paso atrás, contempla y queda satisfecho. Y tendría que quedar satisfecho a la larga. No hay cuadro abstracto tan malo que no se lo pueda seguir pintando encima hasta que quede bien. Es sólo cuestión de tiempo.

* * *

Abundan en el diario de John Evelyn las entradas con una

acotación del futuro. Por ejemplo dice: “4 de junio. Hoy comí con el señor X, que años después fue hecho Obispo de Z…”. Fácil de explicar: Evelyn volvía a páginas anteriores (años anteriores) de su diario y les hacía agregados. No es lo que hacen todos los diaristas, en realidad no sé de ningún otro que lo haya hecho. Un diario con actualizaciones. Llevando a fondo su lógica podría llegar a ser un diario de un solo día, al que se volvería todos los demás días del futuro para registrar los resultados y consecuencias de la primera anotación.

* * *

Adolfo Couve, al terminar una exposición sobre la pintura del Renacimiento, dijo que al morir Rafael “murió la juventud”. Desde hace muchos años tengo esa frase en la memoria, y volví a ella hoy, hojeando un libro con reproducciones de Rafael.

En realidad la frase no quiere decir nada. Rafael murió joven, a los treinta y siete años, pero sería difícil interpretar a qué se refería Couve al decir que “con él murió la juventud”. Pienso que es de esas frases que no vale la pena interpretar. Frente a ellas hay que hacer lo que les recomiendan hacer a las señoras cuando están frente a un cuadro moderno: no tratar de entender sino sentir. Dejarse llevar por la sugerencia, por la poesía, y acercarse con ella a la pintura de Rafael. En sus cuadros está como en los de ningún otro artista la leyenda de la juventud, la belleza, la delicadeza, la fuerza del joven.

Pero eso que tanto podemos admirar contiene un anhelo, y dentro de él está la muerte.

* * *

Alberto Caeiro es el maestro de los otros heterónimos de Pessoa, al menos de los dos principales, Álvaro de Campos y Ricardo Reis. Su condición de maestro deriva de su condición de poeta filósofo. En él hay una curiosa duplicidad: se declara poeta inocente, hombre de la realidad desnuda, sin nombres ni pensamiento, pero argumentar y sostener esta declaración (no hace otra cosa en todos sus poemas) implica un sutil trabajo intelectual, siempre al borde de la contradicción o el solipsismo. Veo una semejanza con la condición de maestro de Porchia, que si no es tan coherente es porque fue real, mientras que Caeiro fue un personaje creado con el fin de exponer masivamente su postura filosófica.

Una creación artística. Una buena idea, que según el testimonio de Pessoa vino de pronto, todo de una, se agotó en un rato. Es lo que pasa con las buenas ideas.

Sus discípulos no tomaron nada de su obra o su filosofía. La

admiración que sentían por él era más bien una perplejidad, como ante una especie de demente eleático, alguien que se tomaba en serio las paradojas o aporías o callejones sin salida del pensamiento.

La cualidad de idea brillante es la misma que hace la calidad de la poesía de Caeiro: una poesía filosófica que niega (y no hace otra cosa) la poesía filosófica y hasta su misma posibilidad. Esta posibilidad es el poeta en su condición humana. (La identificación poeta-hombre en Caeiro lo delata como personaje de ficción.)

* * *

Alejandra Pizarnik anota en las últimas páginas de su diario que una de las razones para no suicidarse es que "tengo buena letra". Esta expresión suele usarse metafóricamente para la buena conducta, "hacer buena letra", portarse bien. Pero ella la usa literalmente. Su escritura manuscrita era ejemplar de claridad y elegancia. Que lo mencione como un buen motivo para seguir viviendo creo que puede explicarse porque su poesía se había agotado, la combinatoria de elementos poéticos con los que había trabajado había dado todo lo que podía dar, y ya no quedaba nada por ese lado. Quedaba la escritura, el trazo sobre el papel, colgado sobre el vacío.

Quedaba lo material, el papel, el manuscrito. Se puede vivir sobre la materia, y el escritor vive sobre la suya, sus cuadernos, sus plumas, lápices, carpetas. No es exactamente una distracción respecto de su trabajo, de la cara mental de su trabajo: es una utilería mental-material. (El papel manuscrito como amuleto. Alejandra llevaba en el bolsillo unos poemas que le había manuscrito Porchia, como Pascal llevaba el manuscrito de su famosa "apuesta" siempre consigo.)

* * *

Algo que casi nunca falta en los recuerdos de ciertos miembros de la clase cultural: una vez fueron a ver a alguien importante y admirado, que a regañadientes les había concedido una entrevista de diez minutos… "y nos quedamos tres horas charlando", o cuatro, o cinco, o toda la tarde.

Al escribir, uno evita repetir algo que ya dijeron otros. Al vivir, es inevitable repetir hechos que otros han vivido. Pero al escribir lo que se ha vivido, sobre todo si se lo va a presentar como algo nuevo y nunca visto, habría que tomar precauciones.

* * *

Alguien decía que de su padre conservaba tres fotos, de su abuelo

una sola, y de él tenía varios miles, en el teléfono, la computadora, en pendrives y cds. En efecto, hoy día se toman fotos todo el tiempo en todas partes. La abundancia hace que no se les dé importancia. En la era de la imagen nada más devaluado que la imagen. La abundancia devalúa. Y en la sociedad de consumo todo parece abundar. Es cierto que los diamantes o cualquier otra cosa de gran precio siguen siendo escasos por caros, desde los cuadros de grandes maestros al Dom Pérignon. Pero no debería ser privilegio de los ricos. Hace cien años las fotos eran objetos raros y preciosos, y hasta debían conservar algo del prestigio de lo mágico, aun cuando estaban al alcance de casi cualquier familia. Sería bueno que volviera a haber algo así. Un programa de acción para alguien que quisiera enriquecer el mundo, cuando todo el esfuerzo está puesto en crear y multiplicar la abundancia, sería crear nuevas escaseces.

* * *

Amos Tutuola sugiere en uno de sus libros un método de resolver casos criminales que se hayan mostrado refractarios a la deducción, a la inducción y al recurso a informantes (soplones). Consiste en anunciar que se ha encontrado al culpable. Se lo exhibe (es un actor contratado para la ocasión) pero se anuncia que el crimen cometido, lejos de ser punible es acreedor de agradecimiento y recompensa, por ser un señalado servicio a la comunidad. Ahí se puede inventar una historia verosímil, por ejemplo, si se trató de un homicidio, decir que el occiso era un peligroso terrorista que si hubiera vivido un día más habría provocado decenas de muertes. La recompensa es cuantiosa y bien publicitada: millones en efectivo libres de impuestos, más una casa con piscina, un auto importado, en fin, todo lo que asegure una vida desahogada y feliz para siempre. Algo como para que todos lo envidien y se digan “Por qué no habré sido yo el que mató a ese sujeto”.

El verdadero culpable también dirá eso, salvo que él sí lo mató. Y lo carcome la indignación viendo que ese impostor se está llevando el Gran Premio que le corresponde a él… No lo soporta. Se presenta ante las autoridades y se declara culpable. La policía, en un sutil toque magistral, finge no creerle. Le dicen que tienen la confesión del otro, que el caso está cerrado. Él insiste. Le piden pruebas. Las da. No necesitan más, con eso ya pueden condenarlo y darle la pena que merece. Es una curiosa inversión, como una novela policial al revés, en la que es el culpable el que resuelve el caso. Los detectives no han tenido que gastar una sola neurona. Les bastó con sentarse a esperar a que el culpable viniera a acusarse y hacer el trabajo de ellos.

* * *

Buscar la verdad me parece un gesto soberbio. Es como querer ganarle a alguien. La verdad siempre está en competencia con lo que no es verdad. De hecho, no existiría sin la mentira, lo falso. Depende de ellos. Toda su actividad consiste en oponerse a ellos, desenmascararlos, desmentirlos. Para lo cual debe descubrirlos, desenterrarlos, si es preciso inventarlos. En la mentira y lo falso está la creatividad de la lengua frente a la realidad; la tarea de la verdad es destructiva, blanqueadora. Repone la realidad en su aspecto no-lingüístico. O más bien lo pretende. No se trata de la realidad sino de sus nombres: como si unos fueran los buenos y otros los malos, y como si la realidad fuera a cambiar peligrosamente si se usaran los nombres malos. Hay algo de creencia en la magia ahí.

El prestigio cultural y social que los buscadores de la verdad le han dado a ésta en el curso de la Historia hace que (se vea bien que) esa busca se haga denodada, y que se le sacrifique todo a ella. Por ejemplo la felicidad, o el bienestar, el placer, el sexo, el dinero… ¿Pero realmente quieren hacer ese sacrificio? Ahí viene la asociación, intrínseca, de la verdad con la hipocresía. Tanto una como la otra son fenómenos lingüísticos.

* * *

Casi toda la nostalgia urbana (y yo diría que la rural también) se basa en un hecho tan simple como patente: antes había menos gente. Eso explica los beneficios del pasado: una vida más tranquila, con menos tránsito, los chicos jugaban en la calle, la burocracia era menos engorrosa, la policía tenía menos trabajo, había menos apuro en los comercios y en los restaurantes y en todas partes. Esa desagradable precipitación del tiempo en la que se resume todo lo peor de la vida moderna es producto de la cantidad de gente compitiendo por el espacio y el tiempo disponibles.

La solución, a mi juicio, está en el individuo, en el advenimiento del individuo autónomo, ya no un agregado más de la multitud sino un agente de todas las necesidades de sí mismo. Así no habría que hacer colas, ni esperar a que lo atiendan. Cada uno se bastaría a sí mismo y tendría todo su tiempo para crear, disfrutar, vivir. Difícil, utópico, pero preferible a plagas, catástrofes o genocidios, que constituyen la única alternativa.

* * *

Como a tanta gente de edad, me pasa que olvido los nombres. Creo

que me pasa más que a otros. De cada diez nombres de los que debería recordar en el curso de una conversación o un razonamiento, hay nueve que no me vienen a la mente por más esfuerzo que haga.

Pero el otro día, al tratar de recordar el nombre del padre de Lord Alfred Douglas, me vino a la mente al instante el Marqués de Queensberry. ¿No será posible, me pregunté, que los títulos nobiliarios sean una solución para ese molesto y humillante defecto?

* * *

Cómo no iban a inventar la perspectiva los pintores del Renacimiento, y las demás herramientas formales que les han dado tanto lustre ante la Historia del Arte. Cómo no iban a poder si pudieron concentrarse en la forma, todo su bagaje intelectual pudo apuntar ahí, sin distraerse en la busca del contenido, porque eso se los daba la Iglesia.

* * *

Con frecuencia, de un buen libro escrito por un autor talentoso, lleno de momentos brillantes, lo que nos queda en la memoria no es nada que haya escrito el autor del libro sino una cita que ha hecho, de otro autor. A mí me ha pasado más de una vez. Debe de tener alguna explicación. ¿Esa cita, por ser ajena, será doblemente expresiva del autor del libro? ¿Será que todo ese libro es tan bueno porque su función genuina es la de servir de marco a esa cita? ¿O porque nos identificamos con el autor del libro, que memorizó esa línea ajena? Es como si la escritura se duplicara, se recargara, como si recibiera el doble pulido del tiempo y la lectura.

* * *

Creo que se podría describir el trabajo de un artista con metáforas traídas de una disciplina distinta de la que practica. Un escritor por ejemplo empieza pintando un fondo (lo que quiere decir que hace una descripción del ambiente en el que sucederá la historia); sobre él delinea con rápidas pinceladas unas figuras; dispone los hechos del relato en un espacio curvo; introduce un punto de color, difumina los bordes de una escena… El pintor por su parte trata el primer plano de su cuadro como un allegro vivace, con veloces escalas de agudos, sobrevolados por un acorde sordo; y hace un atonalismo schönbergiano con la perspectiva. El músico entretanto esculpe en mármol sus sonoridades, el escultor propone montajes cinematográficos en sus volúmenes…

Las metáforas están en todos lados, invaden el discurso como sanguijuelas que chupan la sangre del sentido… pero aquí están en su casa.

* * *

Cuando empiezo a leer una novela, a las pocas páginas me pregunto ¿por qué estoy leyendo esto? ¿Tengo que leerlo? Y como, efectivamente, no tengo ninguna obligación, no encuentro una respuesta. Desalentado, la cierro y la descarto. Lo malo es que voy a terminar no leyendo nada, porque esto se aplica a otros géneros, a toda clase de lectura.

Sin embargo, hay una respuesta.

—¿Por qué estoy leyendo esto?

—Porque ya lo leí.

Ahí hay un motivo sólido, innegable. Uno leyó ese libro en otro tiempo, quizás en su juventud, cuando no se planteaba tantas cosas. Pues bien, volver a leerlo ahora se justifica biográficamente. Si en otra época yo mismo encontré un motivo para leerlo, ese motivo sigue vigente y no necesito otro.

* * *

Cuando leo las oscuridades, con frecuencia impenetrables, de poetas que admiro, como Lezama Lima o Wallace Stevens, y pienso en el contraste con lo que escribo yo, tan claro, tan movilizado por la lógica de la explicación y la comprensión, no puedo evitarlo: me encuentro antipoético, servil para con el lector, demagógico, frente a la altivez aristocrática de los poetas. Me consuelo pensando que yo practico otra clase de oscuridad, quizás no menos oscura, y es la que se construye con sucesivas claridades que no terminan de crear una claridad general sino que quedan a la espera…

Pero la oscuridad de los poetas no es lo único que envidio, en el campo de la literatura. No terminaría nunca de hacer la lista. La literatura parece hecha para eso, tantas son las cualidades que se ponen en juego, y tantas las excelencias que se han acumulado. Por ejemplo, querría tener la claridad de esos relatos en los que pasan hechos simplemente, sin reflexiones ni comentarios ni referencias a los mecanismos literarios (como en lo que escribo yo). Me hace avergonzar de mis infatuaciones de ingenio, de invención, frente al autor de esas narraciones prístinas desentendido de vanos narcisismos, elegantísimo. En su claridad sin sombras está agazapada una oscuridad discreta, que es muy difícil ver.

* * *

Cuando se hace realidad algo tan improbable, tan ajeno a las leyes naturales, como que se nos aparezca un Genio salido de una lámpara o una botella y se ofrezca a cumplirnos el deseo que mencionemos… ¡qué alegría, qué alivio! Lo estábamos necesitando, y mucho, cae a punto…

Entonces le pedimos que nos cure de la grave enfermedad que sufrimos. Lo primero es lo primero.

—No, eso no puedo hacerlo.

Un tanto desconcertados por la respuesta, atinamos a pedirle el dinero para el costoso tratamiento que podría curarnos.

—Menos que menos.

Y así sigue. Decepcionados, le pedimos una explicación, y nos la da:

—Yo concedo deseos, no hago milagros.

* * *

Cuando T. era chico (cinco o seis años) y venía a casa con su madre, amiga de mi mujer, yo le regalaba monedas de otros países, traídas de mis viajes y guardadas para él. Las coleccionaba, a su modo infantil. No eran monedas antiguas, sino de las que sobran cuando uno hace compras o paga algo en el extranjero. Él sabía que eran dinero, y cuando las tomaba me aclaraba: “No es por el valor, es por la colección”. Iba corriendo a mostrárselas a la madre, le decía de qué países eran, cuáles ya tenía, cuáles no, cuáles enriquecían su colección. Y después, bajando la voz: “Además, tienen valor”.

En efecto, había dos valores: el del objeto bello y raro y coleccionable, y el nominal abstraído del objeto. Otro caso que recuerdo, también monetario. Un joven amigo llevaba en su billetera un billete de un dólar, como amuleto de la suerte; pero un día se vio en el centro de la ciudad, sin plata para tomar un colectivo, y tuvo que entrar a una casa de cambio a cambiar su dólar, que pasó de objeto fetiche a dinero.

¿Podrá decirse que, fuera del mundo del dinero, detrás de cada valor hay otro? (Pero antes ¿podrá decirse que hay un afuera del mundo del dinero?) Todos los objetos pueden venderse, todas o casi todas las actividades pueden cobrarse. Antes de lo cual, el objeto tiene el valor, utilitario o no, que le damos a su posesión; y la actividad puede hacerse por placer o necesidad, gratuita.

* * *

Cuando uno toma una pastilla para remediar o aliviar algo, lo hace con un trago de agua. El efecto sanador, si se produce, lo atribuimos a la pastilla, pero en realidad la que lo produce es el agua con que la tragamos.

Tantas veces pasa lo mismo, tanto nos equivocamos sobre lo que actúa y lo que acompaña. Eso es porque nunca nos pasa algo por acción de un sólo agente, siempre son por lo menos dos, el importante y el accesorio, y es fácil confundirlos, ya que el efecto se desprende de los dos sin dejar dicho de cuál lo hizo. Y el error puede ser más frecuente si interviene un tercer agente, que siempre lo hay. En el ejemplo de la pastilla, además del agua está el vaso que la contiene.

* * *

¡Cuánto tarda uno en refinarse! Porque el refinamiento consiste en palabras, en objetos… en detalles menores que no se pueden abarcar de una vez, es preciso irlos incorporando de a uno. Y se van dando al azar. Uno se entera por casualidad. No hay método, no hay un ritmo establecido de aprendizaje.

La primera vez que supe de la existencia de las plumas Montblanc yo tendría cerca de treinta años, y hasta entonces había escrito con unos bolígrafos indiferentes. Fue Osvaldo el que las mencionó, asombrado de mi ignorancia.

* * *

David Hockney, Francesco Clemente, artistas que el observador encantado envidia por sus vidas, sus días, por la facilidad con la que el talento participa de sus vidas. Sus imágenes, siempre nuevas, siempre en el plano de una belleza feliz, universal, como si algo estuviera renovándose. Se parecen en ese don del trabajo, que más que creación es algo así como registro, anotación, exhibición de la creación. En los resultados son distintos, Hockney opera con la realidad visible del mundo, Clemente con la realidad visible de la fantasía dibujable. Si hay más artistas como ellos, también serán distintos entre sí, tienen que serlo.

Para definirlos por su contrario, habría que recurrir a alguien como Picasso. A diferencia de él, ellos no tienen una carga demasiado grande, una responsabilidad con la Historia del arte.

En esa Historia el observador encantado busca otros como ellos, buscando una imagen de sí mismo.

* * *

De Lautréamont siempre se dijo que “anuncia la literatura del futuro”. No se puede no estar de acuerdo. ¿Pero qué futuro? Lautréamont murió hace ciento treinta años. O bien ese futuro ya pasó, o todavía lo estamos esperando. O bien todo ese futuro ya estaba consumado en su obra. O bien toda obra como la de Lautréamont es una forma de futuro.

* * *

Dejar actuar al azar en el arte es una estrategia ya probada y muy usada; pero siempre se lo hace en un marco material deliberado, en una disciplina elegida. Un músico puede dejar que sucesivas tiradas de dados elijan las notas por él, pero fue él quien eligió que la pieza fuera para piano, o cuarteto de cuerdas, o medios electrónicos, o lo que sea. Y antes que eso, él eligió que lo que haría sería música, no escultura o poesía. Es decir que el azar interviene en un segundo o tercer estadio. ¿Qué pasaría si se lo hiciera actuar en los estadios anteriores?

* * *

Del diario de John Evelyn, anotación del 27 de noviembre de 1655: visita a “Mr. Hartlib”, Samuel Hartlib, “persona de ingenio y dada al bien público”: “Me habló de una tinta que daría una docena de copias si se presionaran sobre lo escrito con ella hojas de papel humedecidas, y quedarían perfectas; y me explicó cómo hacer una impresión de este modo, sin causar el menor daño al original”. Agrega que “este caballero es dueño de innumerables objetos curiosos, y muy comunicativo”.

La necesidad de obtener copias de lo escrito existió siempre, y el ingenio humano se aplicó a obtenerlas de modo mecánico.

La entrada de ese día en el diario termina, sin más explicaciones, con esta nota negativa: “A la noche volví a casa en barco, y me pesqué un resfrío que casi me mata”.

* * *

Desde siempre los hombres han visto figuras en las nubes. El azar del cielo produce una cantidad de contornos diferentes, que pueden parecerse a muchísimas cosas. Aunque con una severa limitación: deben ser cosas que conozcan los hombres que las descubren. Supongamos que una nubecita blanca recortada en el cielo azul ha tomado la forma exacta de un teléfono, tan exacta que nadie podría dejar de reconocerlo. Pero eso sucedió una tarde del siglo XIII.

En ese sentido, todos los siglos son el siglo XIII, el nuestro también.

Quién sabe qué objetos o seres del futuro nos están anticipando los cielos.

¿Habrá que concluir que la forma es profética? El contenido, el teléfono con el que hacemos llamadas, ocupa el presente. La forma flota libre en el tiempo, el contenido es el presente histórico, científico, técnico y social.

* * *

Después de repetidas experiencias de escribir novelas “en clave” y ver que nunca nadie, por transparente que hiciera la clave, acertaba a ver de quiénes se trataba (así fuera de ellos mismos), me convencí de que no valía la pena esperar nada por ese lado.

Pero se podía esperar algo por otro lado. De eso me di cuenta a posteriori de la decepción: no entendían, pero elogiaban lo que habían leído. O sea que la intención de escribir una novela en clave resultó en un Procedimiento para escribir una buena novela. Me dio el argumento, los personajes, hasta los detalles circunstanciales, sin que tuviera que inventar nada, sólo trasponer.

* * *

Después de usar durante unos años el e-reader o libro electrónico, noté yo también algo que he visto mencionado en los frecuentes debates sobre ventajas y desventajas relativas del libro en papel y este aparato. Lo que observé es que el libro leído en el e-reader, aun si se lo ha disfrutado y apreciado como es debido, se olvida antes y más completamente que si se lo hubiera leído en un libro común. Al menos a mí me ha pasado, con una contundencia difícil de ignorar.

Creo que la explicación salta a la vista. El libro de papel tiene lugares: tapa, lomo, página par, página impar, ángulo superior derecho o inferior izquierdo… La pantalla del e-reader es un sólo lugar siempre igual, la memoria no tiene puntos de referencia a los que aferrarse. El libro es un pequeño Palacio de la Memoria como los que se proponían en la antigüedad y el Renacimiento como recurso mnemotécnico.

Pero también noté que algunos libros que había leído en el e-reader los recordaba bien. Eran los que había leído en un viaje. Los cambiantes lugares del viaje habían hecho el truco de la memoria. Y como al e-reader se lo recomienda especialmente para los viajes (¡cien libros en cien gramos de peso!) la desventaja se compensa.

* * *

Dos lecturas simultáneas, de gran contraste: el diario de Raúl Ruiz, y el libro de James Cahill sobre la pintura china. Ruiz vive en un vértigo de actividades, filma, escribe, viaja… El pintor chino, típicamente, se retira a una cabaña a contemplar la naturaleza, soñar y alguna vez, parsimoniosamente, pintar sobre seda o papel unas montañas lejanas, unos árboles… El contraste no podría ser mayor, acentuado por el formato de sendos textos, el día-a-día del diario, la calma del historiador separado por mil años de su objeto de estudio.

Ruiz, bibliófilo y lector, compra libros todos los días, y lee y relee todo el tiempo ("hasta seis libros a la vez"). Libros de todas clases… salvo una: nunca son novelas policiales. Lo cual tiene una explicación: las novelas policiales hay que leerlas completas, del principio al fin, sin saltearse nada, y un lector como él, aunque no lo dice, lee salteado, unas páginas aquí, otras allá, nunca o casi nunca un libro entero. Típico de los bibliófilos, por lo demás; es lo que hace posible la bibliofilia.

* * *

El ciudadano verdaderamente democrático no va a votar. Respeta la decisión de las mayorías; su voto sería una intervención personal distorsionante. ¿Qué derecho tiene él a torcer, así sea en la mínima medida que implica un sólo voto, la voluntad de sus conciudadanos? Además, con ese respeto y cuidado, que puede parecer exagerado, al voto singular (el suyo), muestra hasta qué punto se lo toma en serio (en comparación con tantos que se van de viaje en tiempo de elecciones sin importarles nada). (Él puede hacer lo mismo –irse de viaje– pero en él tiene otro sentido.)

* * *

El clamor contra la extinción de las especies… Impedirle al Panda que se extinga, llorar por el Dodo… Es ignorar el poder y la poesía del recuerdo, de la ausencia, de la imagen. Sobrevalorar la presencia, como moneda, como propiedad. También como verdad tangible indiscutible (la verdad como moneda de cambio).

* * *

El encanto de Duchamp, para mí, está en su combinación de intelectual (exageradamente intelectual, pasándose de rosca con la fantasía teórica) y bricoleur paciente y prolijo. El avance hiperveloz del pensamiento y la lentitud de la construcción de objetos. El adulto que juega con las ideas como un niño, y el niño que arma un juguete

que sólo un adulto podría armar.

En el fondo de mi atracción por él está la ocupación del tiempo. Su cualidad está en el modo en que supo darle materia temporal a la idea.

Un bricoleur que se le parece, Joseph Cornell, apuntaba al efecto estético, ausente en Duchamp.

El ready-made es básicamente la obra de arte que se hace sin tiempo. El tiempo es escamoteado porque la obra ya está hecha. “Cómo hacer una obra que no sea de arte.” Ahí el “arte” es el tiempo que lleva hacerla. Ir a fondo en la anulación del tiempo para después reconstruirlo en el mundo material.

* * *

El guía, conduciendo a un grupo de visitantes en una exposición de obras de Picasso, intercala la explicación de las pinturas con reflexiones personales, una de ellas esta:

—Al ver estas mujeres con la nariz en el lugar de la oreja, o el ombligo en la espalda, o los dos ojos en el mismo perfil… me pregunto si él las veía así, y las pintaba tal como las veía, o si las veía como las vemos todos y era su imaginación la que le dictaba esas transformaciones.

Sus oyentes lo escuchan con reverente atención, y se disponen a pensar la cuestión. A mí, que también lo escuché con atención, me recuerda dibujos humorísticos que explotaban la misma idea (por ejemplo Picasso entra al dormitorio y ve en la cama una de sus mujeres cubistas, y exclama “Qué mala suerte tengo con las mujeres”). Pero lo cierto es que a mí también las palabras del guía me hacen pensar.

Ante todo, me hacen preguntarme qué habrá querido decir. Evidentemente se expresó mal. Quiso decir algo distinto de lo que terminó diciendo. Un guía empleado en un prestigioso museo no puede ser tan imbécil. Quiso decir otra cosa. ¿Qué?

* * *

El habitante de las ciudades modernas ve tantos reflejos como cosas, si no ve más reflejos que cosas, tomando en cuenta que las cosas, en tanto tengan una superficie pulida, están cubiertas de reflejos, por lo que es difícil ver una cosa sin ver también un reflejo, o dos. Las grandes superficies vidriadas, que proliferan, contienen una segunda ciudad, un cine de transparencias pálidas en movimiento. Los autos transportan en sus carrocerías luces fugaces, de adelante hacia atrás, la calle mojada por la lluvia tiene fachadas horizontales,

ventanas con luz, carteles. El hábito nos hace ignorar esa incesante duplicación, el hábito y un condicionamiento protector, ya que si estuviéramos todo el tiempo con la atención despierta en esa jungla espejeante podríamos desorientarnos y perder el sentido de la realidad.

En muchas ocasiones, como esta en que estoy sentado en un café con grandes ventanales, vemos todo dos veces, una al derecho y otra al revés, y eso no nos inquieta en lo más mínimo.

* * *

El otro día me contaba un amigo su visita a Cuba; era una visita semioficial, y el chofer que le habían puesto se proclamaba furiosamente opositor, no paraba de hablar mal del régimen, de contar chismes procaces de los Castro, tanto que mi amigo no dudó de que era un espía de la policía, y se cuidó consiguientemente en su presencia. Yo pensé: qué buen trabajo consiguió ese hombre. Cómo se lo envidiarán sus compatriotas. En un régimen policial represivo, poder hacer con impunidad todas las críticas que se le antojen, dar voz a los rumores más escandalosos y descabellados, explayarse en los vicios, ineptitudes y hasta en los defectos físicos de los dirigentes, ¡y que le paguen por hacerlo!

El gobierno crea estos empleos para saber la verdad. Para saberla debe montar la comedia de la verdad, con buenos actores que deban convencer a su empleador del dolor que sienten al mentir. Todo se vuelve transparente de pronto, como no lo hace nunca en sociedades liberales. Se necesita crear un aparato represivo y censor, mantenerlo durante años y décadas, hacer efectiva toda una tradición de castigos, exclusiones y miedo, para llegar a este triunfo explosivo de la verdad. ¿Y eso era la verdad, entonces? ¿Una mentira? ¿Por eso matan y encarcelan…?

* * *

El sello es una palabra o imagen vista en espejo, que la tinta en que se lo embebe y la aplicación sobre el papel volverán a su forma inteligible. Lo mismo, en el plano artístico, el grabado en sus distintos modos… El niño ya sabe lo que es eso, cuando ha escrito algo y cierra el cuaderno sin esperar a que la tinta se seque; el escrito se traslada, invertido, a la página enfrentada.

¿Por qué se apuró a cerrar el cuaderno? Porque se acercaba la maestra o la madre o un compañero, y quería mantener en secreto lo que había escrito. (Al duplicarlo lo volvió jeroglífico a descifrar.)

* * *

El triunfo del libro de Kacero, Antología del sueño argentino, está en que los textos tienen la materia del sueño y la forma del relato literario. Es el modo de salvar lo onírico, que es antiliterario en sí; es decir, sirve como material, casi se podría decir que es óptimo como material, pero una vez puesto en la página se deshace. Se lo debe usar sólo como material, vigilándolo estrechamente para asegurarse de que no invada la forma. Y a ésta, cuando se usa material onírico, usarla al modo más clásico.

Los libros de Alicia, de Lewis Carroll, son un modelo de equilibrio de sueño y relato, aunque quizás subordinan demasiado lo onírico a lo narrativo. Pero esa subordinación fue necesaria para que el relato alcanzara la extensión de una novela. Los relatos breves de Kacero están libres de esa imposición.

* * *

"En el café." Un parroquiano dejó estacionado su auto en la calle. Otro dejó la moto. Un tercero la bicicleta, atada a un poste. Otro más hizo lo propio con un perro. ¿Qué más se puede dejar afuera para entrar a tomar un café y leer el diario?

* * *

En el concepto de la Verdad hay un elemento de Necesidad. La concordancia que es la clave de la Verdad es una de las formas, la más llamativa, de lo necesario.

De ahí se extrapola, de manera injustificada, la necesidad de decir la Verdad. Esa necesidad no existe, la necesidad está dentro de la verdad, no afuera. De hecho, a la Verdad es mejor callarla que decirla.

* * *

En el siglo XVIII, cuando las armas de fuego eran una novedad, y estaban en el aire las ideas que llevaron a la Revolución Francesa, se decía que la pólvora sería funcional a la liberación de los pueblos y la liquidación del feudalismo. Las armas de fuego pondrían a todos, ricos y pobres, en un pie de igualdad en la guerra. Los ejércitos se organizarían de otro modo, más igualitario, y el pueblo mismo podría salir a las calles en forma de ejército, ya no con palos y piedras sino armado de verdad, tan potente como las fuerzas que podían poner en pie los reyes. O más, dado su número. El joven Hegel comulgaba con esta opinión.

No es imposible que estas razones hayan estado presentes en los norteamericanos que por entonces llevaban a cabo su revolución, y no es improbable que sigan activas en la mentalidad del país. Explicaría la tenacidad con la que siguen defendiendo el derecho de todo ciudadano a tener en su casa todas las armas que quiera.

* * *

En las historias de la pintura china se habla de los "pintores letrados". En las historias de la literatura a alguno de esos mismos se los llama "poetas", o se menciona su producción de tratados o teorías. Pero también eran músicos, y en algunos casos altos funcionarios en la corte imperial, y en muchos casos protagonistas legendarios de retiros a cabañas en la soledad de los montes, o de la contemplación de la luna, o de la embriaguez. Es decir que eran pintores entre otras muchas cosas; su identidad se la daba más bien la segunda palabra de la denominación, "letrado", que es algo más que un adjetivo. El equivalente nuestro sería el hombre "cultivado", no meramente "culto", que suena a una mentalidad más seca, más de información y exhibición, contorneada por la pedantería. Puede ser una impresión mía, pero al hablar de un hombre cultivado pienso en alguien que ha usado los elixires de la cultura para modelar su sensibilidad, su percepción del mundo y para vivir la mejor vida posible.

El pintor letrado típicamente practicaba la caligrafía, el laúd, la poesía, los paseos en barca, el jade, las rocas de formas sugerentes, la melancolía del otoño. Su fama hacía que el Emperador lo llamara a la corte, donde por lo general no se eternizaba; la misma fama que lo había llevado a exaltados puestos en la burocracia exigía que se retirara al corazón de un paisaje donde meditaba y soñaba, y recibía la visita de un colega, de la Luna y la nieve.

Todo esto dibuja la figura del aficionado, el amateur dotado del que no se puede esperar más que esas obras de circunstancia que se parecen más a los buenos modales que al arte. Pero no es así. De las manos del pintor letrado salen las obras maestras de la pintura. En un movimiento retrógrado envolvente, todas sus capacidades (todo lo que ha cultivado) vuelven hacia la pintura. En ésta, en las pinturas que han sobrevivido, deberíamos buscar las claves del secreto del pintor letrado. Porque hay un secreto, una fórmula que se nos escapa. En la contemplación de estas pinturas deberíamos despojarnos de las ideas artísticas.

* * *

En los libros de naturalistas y viajeros de la Antigüedad, en

Estrabón, Pausanias, Eliano, Plinio, hasta en Aristóteles, abundan los hombres de países lejanos que tienen ocho dedos en las manos, o cabeza de perro, o cuernos y cola, o enanos que salen a cazar montados en perdices. Nos suena raro que gente tan culta e inteligente creyera seriamente en semejantes variedades. Para nosotros hombre es hombre, salvo alguna diferencia menor de color o contextura; y tal convicción no depende de que haya sido explorado todo el planeta y no se hayan encontrados esos especímenes, sino de una idea unitaria, o masiva, de lo humano, que es lo que todavía no existía en la Antigüedad. Nosotros tenemos que recurrir a los extraterrestres, y que lo hagamos sugiere que lo humano siempre estuvo exigiendo variaciones.

* * *

En un pasado lejano, tan lejano que la memoria no alcanza a verlo pero se lo puede deducir, los libros se escribían solos, los escritores no tenían más que firmarlos y publicarlos. Un día, dejó de ser así. Cesó la fabricación automática espontánea, y los que querían ser autores de un libro tenían que escribirlo, palabra por palabra, página por página. Los escritores quedaron atónitos, primero, y después furiosos. Lo vieron como una perversa jugada que les hacían el destino y la Historia. ¡No escribimos más! Pero si querían seguir siendo escritores, tenían que hacerlo, y como no tenían intención de renunciar a las ventajas y prestigios que les daba la profesión, lo hicieron.

De la desazón y la amargura que les produjo el cambio, y de la nostalgia del estado anterior, nació la literatura tal como la conocemos.

* * *

En una serie de programas de televisión que vi una vez se presentaban los más renombrados gurús o maestros de espiritualidad. Tenían bien aprendido su oficio, su fama estaba bien ganada, oyéndolos uno no podía menos que admirar su sabiduría… pero probé de anular el sonido del televisor: y entonces, al verlos mover los labios sin cesar, se delataban como los charlatanes que eran.

Yo seguiría a un gurú mudo (o por lo menos tartamudo). Uno que no sermoneara, que no tuviera tan claro, tan articulado, su discurso, como un producto bien terminado que se ofrece a la venta.

* * *

En una trama de intriga criminal (en un episodio de una serie de

TV, pero podría estar en cualquier otro medio): dos policías que investigan un crimen están interrogando a la novia del muerto, una médica. Uno de los policías estornuda, se suena la nariz: está resfriado. La médica, ya que está, le hace la receta de un remedio. De vuelta en la jefatura, alguien le pregunta al policía resfriado qué producto le recetó. Él saca el papel del bolsillo y lee: Oxeliminet (o algo así). El detective genial, que está presente, al oírlo para la oreja… y ya tiene resuelto el caso. La médica es una falsa médica. Si hubiera sido auténtica el policía resfriado no habría podido descifrar la letra.

Una buena idea, modesta, sólo hasta cierto punto verosímil, pero perfectamente efectiva y satisfactoria. Lo que yo me pregunto es cuántas ideas de estas habrá, disponibles para autores de temas policiales. ¿Infinitas? El número depende de la cantidad de interacciones posibles de hombres y cosas en la sociedad.

* * *

Es la desesperación, la angustia más profunda, y sólo ella, la que lleva a la gente a hacer uso de los dispositivos electrónicos digitales. Un último recurso, cuando todo lo demás ha fallado y las vidas se enfrentan a un abismo oscuro. La muerte, o una disolución parecida a la muerte, una renuncia condenatoria, parece ser el único desenlace posible. Se aferran a los aparatos de imágenes y sonido y comunicación, la tabla del náufrago, sin esperanzas, como un paliativo, porque es lo único que hay. Deberían dar gracias por haber nacido en una época en que los adelantos de la ciencia y la técnica hicieron posible la existencia de esos dispositivos. Pero no lo agradecen, lejos de ello, lo deploran: el mero hecho de que sea lo último a lo que pueden acudir, a su abyección, no hace más que aumentar el dolor. Sobre todo porque no nacieron cuando lo digital ya estaba en escena: nacieron antes. No importa la edad, siempre fue antes, cuando el mundo era mundo y ellos tenían una vida. Las cosas que llenaban el mundo y la vida siguen ahí, pero inalcanzables, como si se hubiera levantado un muro de tiempo helado. El cerebro ha expulsado a la belleza, y con ella se fueron los estímulos, sin los cuales la acción suena a hueco, y el hombre pierde lo último que le quedaba: el deseo imposible de volver a ser joven.

* * *

Escribir mal puede ser más gratificante para el lector porque lo obliga a descifrar qué quiso decir el autor; es decir, cómo sería eso bien escrito.

Escribir bien es ponerle fin al trabajo de escritura.

En Proust, M. de Norpois, muy relacionado en los círculos de poder, escribía artículos de política en un diario. Cuando estaban bien escritos, en un soberbio estilo sonoro y fluido, no contenían ninguna información que no fuera banal o de dominio público. En cambio cuando estaban escritos de modo confuso y embrollado, era porque contenían datos confidenciales o anticipos de importantes medidas. Los lectores avisados ya lo sabían, y les bastaban las primeras líneas para saber si valía la pena seguir leyendo.

* * *

Este género llamado "fantasy" tiene una falla básica. Se materializa en largas novelas de estructura y estilo realista, aunque sucede en reinos imaginarios con dragones, bosques encantados, reinas telépatas y cosas por el estilo. Pero todo eso es algo así como un "resultado" al que le falta el proceso para llegar a él. Quiero decir: las novelas de Dickens sucedían en un Londres real, al que su arte transfiguraba en un reino encantado, donde un comerciante se volvía un monarca hechizado, y una casa en la vereda de enfrente un castillo inexpugnable… En las novelas de "fantasy" no hay esa mitologización de la realidad. No sorprende que esas novelas sean tan aburridas, tan pesadas. No levantan vuelo porque se ubicaron de entrada fraudulentamente en el lugar de la transfiguración consumada. No hay nada que esperar de su lectura, lo que la hace una auténtica pérdida de tiempo.

* * *

Estoy en un café, lleno de gente. No hay una mesa libre. Grupos de señoras, parejas, hombres solos leyendo el diario, jóvenes con libros o notebooks. En una pared, una gran pantalla de televisión, encendida, sin sonido. Cuando entré se veía un partido de fútbol, después el mozo cambió de canal a uno de documentales de la vida silvestre. Pasó un rato. Yo escribía. Cuando levanté la vista hacia el televisor se veía la danza de cortejo de un ave, muy exótica, y la danza era complicada y espectacular. El pájaro había desplegado dos enormes alas negras con los bordes de un amarillo brillante que ondulaban como cintas, seguramente porque las alas además de batir hacia adelante y atrás se movían formando curvas verticales. Lo más notable era un copete triangular azul fosforescente, que giraba sobre su cabeza. Todo eso para exhibirse ante la hembra, que parecía un insignificante pollo gris y se paseaba distraída sin dignarse a mirarlo.

En el café tampoco lo miraba nadie. Todos seguían en sus asuntos (menos yo, que había dejado de escribir), lo que volvía patéticos los

esfuerzos de belleza de la imagen.

* * *

Hay escritores (Saer es un caso) que ponen sus expectativas de ser leídos no en el placer que puedan dar sino en crear la obligación de leerlos. Para eso tienen que extremar la calidad (hasta torturarla) de modo tal que críticos y profesores los pongan en el podio de los imprescindibles y los lectores sientan que deben leerlos. Nadie los leerá por placer sino por obligación. Autoimpuesta, claro está; para no quedar fuera de un hito de la cultura, para que no quede un blanco en su conocimiento de la literatura.

* * *

Hay un elemento esencial de la literatura, el más importante, que la teoría ignora: la calidad. Tanto se ha escrito sobre la literatura, para definirla, delimitarla, clasificarla, que sorprende que no se hable de lo que la hace buena o mala, es decir de su razón de ser. Es como si hubiera un tabú. Hasta en las reseñas críticas ese punto se soslaya, porque si bien el crítico puede elogiar o denostar un texto, lo hace con argumentos ocasionales o comparativos; no hay un sustento teórico al que pueda recurrir. Los historiadores por su parte dan por sentada la calidad; se ocupan de lo que es bueno, que lo es por un consenso no argumentativo.

Para los críticos, la cuestión de la calidad propiamente literaria casi no cuenta, porque es algo que sólo pueden percibir los escritores, no el público lector, cuyos parámetros son el interés, la información, el placer de la lectura. La crítica académica por su parte hace totalmente a un lado la calidad, como una excrecencia no científica, personal, subjetiva.

El historiador de la literatura se acerca más al punto, así lo haga ciegamente. Haciendo el resumen y balance de sus producciones, se puede ver que el común denominador de todo lo que ha quedado como bueno o valioso es lo que ha aportado algo distinto de lo que había hasta entonces, una innovación.

Si es así, habría que definir a la literatura como una institución (o actividad) histórica, sujeta al cambio permanente, a una transformación que sería su esencia, o su materia misma. Lo cual contradice lo que debería ser la recta postulación de la calidad, como la obediencia a las reglas del arte. No puede establecerse una calidad sin un paradigma, pero el paradigma aquí parece ser su propia ruptura.

* * *

Hay un libro de dibujos de Miró que me fascina, y creo saber por qué me fascina. Son trazos que parecerían haber sido hechos con los ojos cerrados, o que podría haber hecho un niño de tres años. Pero los hizo Miró y merecieron ser reproducidos en un lujoso libro de arte (y seguramente cada uno de los originales podría venderse, o se habrá vendido, por grandes sumas). ¿Cuál es el mérito? El mérito es Miró. Haber podido llegar a ese estadio. Las laboriosas obras maestras, las exposiciones, la larga carrera por el reconocimiento, las innovaciones sacadas de la galera de la Historia, todo sirvió para poder hacer esos garabatos.

* * *

Hay un modo de recuperar grandes obras de arte perdidas por el paso del tiempo, y llegar a saber cómo fueron. Basta un testimonio de alguien que la vio intacta, por ejemplo Herodoto y las pirámides de Egipto con su cubierta de mármol blanco, o John Evelyn La última cena de Leonardo en Milán, todavía en condiciones prístinas.

Lo que dicen estos testigos es sólo que lo vieron, poca cosa más. ¿De qué sirve entonces? Leyendo con atención (es cierto que con muchísima atención) lo que escribieron después a lo largo de sus vidas, todo lo que escribieron, se podrían detectar las huellas que dejó en ellos la visión de esas obras, y a partir de esas huellas reconstruir la obra.

* * *

Hay un spot publicitario en la televisión que es inevitable pensar que se aplica al producto equivocado: un hombre vuelve cansado a su casa del trabajo, se arrastra, cae muerto de fatiga en la cama; su esposa en cambio vuelve a casa llena de energía, a pesar de lo mucho que parece haber hecho (compras, cargar con los niños, pelearse con la vecina). Todo indica que es la publicidad de una vitamina o un alimento vigorizante. Pero no. Es de un desodorante.

Podría pensarse que los publicitarios lo hicieron para esas vitaminas, pero a sus fabricantes no les gustó. Y ya que lo tenían hecho, se lo vendieron barato al fabricante de desodorante. Sería la explicación fácil.

Pero podría pensarse también que todos los productos que ofrece el mercado responden a un deseo que puede representarse con los mismos signos.

* * *

He notado que muchos jóvenes lectores no tienen incorporado el concepto de "novela en clave". No buscan claves, no se les ocurre tal cosa, es una antiparanoia. No es tanto ignorancia, aunque es una ignorancia específica, sino una característica generacional. Se da aun entre buenos lectores, y asiduos. Un punto ciego.

Tratando de explicármelo, he pensado que puede ser el reverso necesario de la llamada "autoficción", que ha proliferado. Tanto escribir sobre sí mismos, tanto practicar un realismo llano y directo, sin filtro, y darle por contenido un confesionalismo sin inhibiciones, el trabajo de enmascarar ingeniosa y artísticamente identidades y situaciones se vuelve inútil y obsoleto.

La novela en clave exigía de su autor una cierta confianza: en que iba a ser leído (una novela en clave no leída cae más en el vacío, o en un vacío más pronunciado, que una novela no en clave no leída), confianza en la atención y penetración suficiente del lector como para descifrar el mensaje oculto. Más que eso, confianza en que el lector supiera lo suficiente de la vida del autor, de sus hechos y ambiente, de las circunstancias históricas en las que escribió, como para reponer sobre los nombres ficticios los reales. El autor del roman à clef se asienta sobre su mito biográfico, que está ausente en el anonimato esencial en el que sucede la literatura actual.

A ese anonimato corresponde una exacerbación democrática a la que le es ajena la "petite histoire" de las élites que es la materia natural de las novelas en clave.

* * *

Hoy murió Chitarroni. Sesenta y cuatro años, diez menos que yo. Me hace pensar: diez años, cuánto se puede hacer en tanto tiempo, cuántos libros leer, cuánto escribir. Si en una tarde se puede leer un libro, cuánto se podrá leer y releer, y cuánto escribir… Cuánto podría haber hecho Chitarroni en esos diez años que se perdió. Pero al pensarlo, siento que soy yo el que se perdió esos diez años, no porque haya hecho poco en ellos sino porque ya no los tengo, ya pasaron y no tengo cómo recuperarlos.

* * *

Jakobson: "Hasta no hace mucho, la historia del arte, en particular la de la literatura, no era una ciencia sino una causerie. Seguía todas las leyes de la causerie. Pasaba alegremente de un tema a otro y el fluir lírico de las frases sobre el refinamiento de la forma dejaba su

lugar a las anécdotas de la biografía del artista, los análisis psicológicos alternaban con los problemas relativos al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión". Cuando leí esto a mis veinte años le di toda la razón: era una forma irresponsable de hablar de la literatura, y los formalistas rusos venían a imponer un tratamiento rigurosamente científico en la disciplina. Hoy encuentro en esa encantadora causerie anticuada tan bien descripta por Jakobson no sólo una materia de lectura mucho más atractiva que los áridos análisis formalistas, sino también, en sus irresponsables pasajes fluidos por distintos niveles o planos, una buena ilustración del continuo en el que siempre quise ver lo mejor de la literatura.

* * *

La Creatividad, tan apreciada y glorificada (y tan opuesta a la Creación), funciona como un subproducto del consumo cultural. Éste se ejerce sobre una gran variedad de medios, ya que contempla la diversidad de intereses del público; la Creatividad, aun cuando se la elogie o predique para un sólo medio, la Literatura por ejemplo, o la Pintura, siempre alude a una multiplicidad de medios, a la inseminación de unos por otros: eso es lo "creativo" propiamente dicho; cuando se trata de un sólo medio sin elementos de otro se habla sólo de talento, genio, compromiso, o lo que sea.

Pues bien, el consumo cultural, la industria cultural, que no es otra cosa que la industria del entretenimiento, necesita de esa multiplicidad: es lo que le da el matiz lúdico que la hace consumible, le quita la seriedad que puede tener el Creador, ya sea escritor, pintor, compositor.

* * *

La extraordinaria, única, innovación de Maldoror, de Lautréamont, de Ducasse, fue escribir no con su voz sino con una voz pastiche, la de los folletines populares, para hacer una obra literaria de alta cultura, de las que corresponden a la Historia de la Literatura. El discurso pastiche, el lugar común, al servicio de un proyecto poético serio. Ese proyecto siempre se había realizado, o intentado, con la voz propia del autor. El chico que era Ducasse usa el discurso ajeno, lo nutre con el enciclopedismo del curso escolar, en el que todavía está mentalmente. A su vez el Mal, el Creador son absolutos que le permiten jugar con la doble negación y otras lógicas infantiles.

* * *

La idea que expone Platón en el Crátilo, que no se podría retener a los condenados en el Infierno si ellos no quisieran quedarse ahí, por un deseo superior al sufrimiento que les están infligiendo.

Postula un deseo "máximo", si antes se ha postulado un castigo también máximo.

* * *

La imagen digital es fantasma del objeto. Tengo la teoría de que el objeto va a volver, con toda su realidad, su dignidad, su belleza, su apelación a los cinco sentidos. No creo que la humanidad se resigne al mundo espectral de las pantallas, teniendo a su alcance a los objetos. Sobre todo porque el objeto nunca se fue del todo. Los mismos dispositivos del mundo digital, pasablemente fetichizados, están ahí para recordarlo.

* * *

La novela realista es la que teóricamente debería poder reconstruirse a partir del menor pasaje que se haya conservado.

* * *

La primera vez que fui al Louvre me llevé una sorpresa de proporciones con la Venus de Milo. Allí estaba, sobre su pedestal en medio de un vasto salón, pero medía cincuenta centímetros de alto. Mi desconcierto fue total. Como todo el mundo, la había visto innumerables veces en fotografías, y desde siempre había dado por supuesto que era de tamaño natural, quiero decir como una mujer real, o incluso un poco más grande. Una estatua no tiene por qué respetar las dimensiones exactas de lo que representa. Le di varias vueltas, tratando de acomodarme a esta novedad, que no dejaba de parecerme extraña. ¿Me habían engañado las fotos? No, porque tenía frente a mí a la Venus de Milo que conocía tal como la conocía. En todo caso el engañado era yo. Me pregunté si realmente nunca había visto una foto de ella que incluyera a una persona, para apreciar la relación. Me alejé despechado. Había venido a ver una estatua y me encontraba con un bibelot.

Mi despecho se generalizó contra las fotos y cualquier otra forma de reproducción de lo que no está presente. Eran puro engaño y decepción, en diversos rubros, uno de ellos el tamaño. Especialmente el tamaño. En realidad tenía una larga experiencia en ese punto. En los libros de arte, lo primero que miraba en el epígrafe de las reproducciones eran las medidas del cuadro, si no figuraban no podía

hacerme una idea cabal de la obra. Con las fotos de lugares y edificios uno sabe a qué atenerse, más o menos. Yo había viajado poco entonces, pero ya había entrado a catedrales góticas que conocía por fotos, y allí el reconocimiento se hundía, como una piedrita en el agua, en la tridimensionalidad, en el eco, en la distancia. Era como para pensar que lo real era básicamente tamaño. Y como las reproducciones naturalmente miniaturizaban, mi experiencia con la Venus era doblemente deceptiva porque sus fotos la habían agrandado, al menos para mí, en vez de disminuirla.

De más está decir que en aquella ocasión la Venus que vi era una reproducción. Seguramente al original lo habían llevado a limpiar o restaurar, y si habían puesto en su lugar una copia enana (porque podrían haber puesto una con la medida de la original) era para que se viera claramente que el original no estaba. Sólo yo podía ser víctima de una confusión tan vergonzosa. Por lo pronto, no se la confesé a nadie, hasta ahora que vi en el incidente un motivo más para pensar por qué me han pasado las cosas que me han pasado. Quiero decir: la clase de pensamiento que hay que poner por escrito.

Cuántas ignorancias, errores, confusiones habré protagonizado a lo largo de mi vida. Huecos, sobre los que salté, por lo general sin saber que estaba saltando. Después, se daba la alternativa de que me diera cuenta de lo que había pasado, como fue el caso con la Venus la segunda vez que fui al Louvre. O bien el malentendido no se corregía nunca, el hueco quedaba vacío. De esos debe haber muchos, puntuando los años. Supongo que son muchos, porque pasaron inadvertidos; el caso de la Venus es excepcional porque me provocó una intriga que tarde o temprano me llevaría a investigar, ayudado por la fama de la estatua. Al tratarse de hechos cotidianos, extraviados en el hábito y asediados por la distracción, sólo el azar pudo hacer que supiera que había cometido un error.

Veo en retrospectiva que he tenido una vida mental porosa. Quizás no es tan malo como parece. Porque esas confusiones, ignorancias, cegueras parciales, pueden no haber sido casuales sino programadas por mi hado interno para evitarme problemas o desgracias.

* * *

La Recherche du temps perdu, una obra novelesca en primera persona que empieza en la infancia del narrador y termina, al cabo de muchos miles de páginas, en su vejez, haría pensar que lo sabríamos todo de ese protagonista. De hecho, creo que la mayoría de los lectores terminan la lectura creyéndolo. Es una ilusión sabiamente inducida por el autor. Pero aquí y allá, como al azar, ha deslizado algunos datos, casi siempre escondidos en alguna subordinada de sus

famosas larguísimas frases, que a un lector atento le harán pensar que no lo está contando todo. Pueden pasar inadvertidos. Uno de ellos dice, al pasar, que el narrador ha tenido un duelo, con padrinos. No sólo no sabíamos ni sabremos nada de ese duelo, sino que nada absolutamente en lo que se dice del personaje hace pensar que pudo haber tenido un duelo. Es un agujero por el que adivinamos una vida completamente distinta de la que se nos está mostrando. Otro, en el episodio del ataque de la abuela: lo están esperando "amigos" para una diversión, de la que no sabemos nada como tampoco de esos amigos. O se mencionan, siempre al pasar, los "cursos" en la Sorbona que habría frecuentado. Cuando la duquesa de Guermantes le pregunta si ha estado en Haarlem, responde que en sus viajes por Holanda ha preferido visitar otras ciudades. Eso es todo lo que sabremos de sus viajes, que parecen haber sido extensos. Llegamos a pensar que hay mucho que ignoramos de su vida. Pensándolo mejor, concluimos que no sabemos nada de su vida. Todo lo que nos ha contado son tres o cuatro reuniones mundanas, y otros tantos insomnios y obsesiones con tres o cuatro mujeres. Y aun esto no constituye material narrativo propiamente dicho sino que están presentados como ejemplos de comportamientos o situaciones que a continuación son analizados en muchísimas más páginas que las que llevó relatar el ejemplo. (Esta cualidad de ejemplo vuelve irreales a los episodios. Podrían ser éstos o cualquier otro, que sirvieran lo mismo para el análisis.)

Creo que vista así, haciendo a un lado como ilusoria la intención autobiográfica, la Recherche debe catalogarse como obra de no ficción, en la que la materia narrativa es ancilar. Y el autor, como en todo buen libro de no ficción, se borra, y sólo se pone en escena cuando es necesario para aclarar o ilustrar un punto.

* * *

La traducción es una de esas cosas que cuanto mejor son, peor son. La traducción utilitaria, que me sirve para leer un libro escrito en un idioma que no conozco, se agradece, y lo más que se puede pedir es que al traductor le hayan pagado bien por su trabajo. Si tiene pretensiones de calidad, es una malversación de la escritura. Opera la lógica del Entrometido.

No digo más. La traducción es de esas cosas de las que es mejor no hablar. Dejar que sucedan, que estén ahí, y listo.

(¿Por qué leer a escritores de lenguas que no conocemos? Por curiosidad. Es otra vez el Entrometido que va a meterse donde no lo llamaron.)

* * *

La verdad, la sinceridad, la honestidad brutal con uno mismo y con los demás, la negativa a lo ambiguo en las relaciones, la decidida claridad, aunque duela… No hay cosa que yo deteste más que todo eso. No quiero vivir en un mundo en el que reinen esas virtudes. Y en el discurso público y privado se las promueve con ahínco. Por suerte existe la hipocresía, o al menos podemos creer que existe y que está en acción. Si no, sería como vivir en un desierto, bajo un sol de fuego, sin escape, sin poder escondernos ni estar solos. La soledad sería una de las pérdidas que yo más lamentaría: la verdad es social, socializante, colectivizante, ya que es esencialmente una participación. Todas las penas y dolores que he sufrido en mi vida me las causó la verdad, ella interrumpió siempre mis intentos de ser feliz, con su ponzoña virtuosa, su impunidad filistea.

Es un fenómeno de la lengua (hablada) marcado por el deseo de darle poder a la palabra. Un poder destructivo, de más está decirlo – no hay otra clase de poder. Pretende el dominio, el sojuzgamiento.

La lengua hablada, en efecto. No escrita. La escritura ofrece una resistencia. Quizás por su demora, por el colchón de tiempo que se interpone entre su emisión y recepción. La Verdad basa su efecto, que siempre es hiriente, en lo instantáneo, en la contigüidad y el contacto; de hecho, se la define por no dejar espacio entre la palabra y los hechos, por la asfixia y el triunfalismo del odio.

Para descalificar a la Verdad en el universo del discurso basta un sólo argumento: no admite respuesta ni cuestionamiento y ordena el silencio. Fin de la conversación. Qué diferencia con la mentira, sobre la que todos los presentes se precipitan hablando, poniendo las mejores razones, las más inteligentes y elocuentes al servicio de su palabra.

* * *

Las alianzas que hace la Verdad revelan su naturaleza diabólica. Con el Tiempo: “La Verdad se impondrá a la larga”. El tiempo irá secando gota a gota “the milk of human kindness” hasta hacer brillar con su fulgor maligno la cruel verdad gracias a cuya ausencia habíamos logrado vivir y sobrevivir a los golpes.

Por suerte no siempre es así. Quizás nunca es así y ese anuncio no es más que un wishful thinking de nuestros enemigos, una amenaza. “La vida no es como los vaudevilles, en los que en el cuarto acto se aclaran los malentendidos y brilla la verdad”. Estoy convencido de que es así como lo dice Proust: la metáfora de la vida como teatro es la que nos ha hecho creer que al final triunfará la verdad.

Otra alianza, peor. “Jura decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”. Alianza con los poderes, empezando con la policía. ¿Qué otra cosa podíamos esperar de esta putrefacta instancia? En la Verdad siempre hubo una carga de violencia autoritaria, y no iba a vacilar en buscar el respaldo de la fuerza pública, en su solapada cobardía.

Y, por supuesto, “nada más que la verdad”, de modo de cubrir todo el campo del discurso, recorrerlo de una punta a otra fusil al hombro, ceñuda, fiera, aplastando a los que no son como yo.

El pastorcillo mentiroso, otra víctima de la Verdad. “Conmigo no se juega”, le dice, sardónica, y lo expone al castigo, a la humillación, además del perjuicio que un lobo, un lobo “de verdad” le mate la mitad de su rebaño, si no es que lo mata a él también, porque las cosas “de verdad” son así de malas y dañinas e implacables.

* * *

Las fotos en blanco y negro de Monet en su jardín de Giverny, con las ninfeas, son exquisitas de finura, evocación y restricción. Los cuadros correspondientes, con sus colores, lucen muy vulgares en comparación, de un gusto burgués, de cromo… Y está la cuestión del tamaño. Esos enormes telones uno no sabría dónde meterlos, aburridos y pretenciosos, mientras que la foto, en sus primorosos detalles, mide unos pocos centímetros y se puede guardar o reproducir en un libro.

* * *

Las fotos envejecen bien. Muy bien. Una foto de hace cien años, cualquier foto, es “museum quality”. Una pintura no. Un cuadro pintado hace cien años, o doscientos, es tan bueno o tan malo como el día en que se lo pintó.

La foto es algo así como un cazador de tiempo. El obturador le tiende una trampa. El cebo que usa es el instante.

* * *

Las películas de la llamada “trilogía de Apu” de Satyajit Ray fueron filmadas en la segunda mitad de la década de 1950. La historia que cuentan empieza en 1920, cuando Apu, el protagonista, tiene cinco o seis años, y termina unos veinte años después. La distancia temporal entre la realización de la obra y su ambientación permite que la acción, al menos en las dos primeras películas, suceda en otro mundo, cercano y a la vez muy lejano, un mundo de religiosidad arcaica,

niños descalzos en el campo… Hay una gran diferencia con la reconstrucción histórica, es más bien una antropología intimista, la exploración de un mundo conocido (Ray nació en 1921, y ése era todavía el mundo de su infancia) pero intensamente distinto.

Me hizo pensar en una preferencia que alguna vez manifestó Borges, de ambientar las historias que escribía en un pasado lo bastante lejano como para que fuera distinto del presente, pero no tan lejano como para que los historiadores se hubieran ocupado de él.

* * *

Leí por primera vez la Busca del tiempo perdido a los quince o dieciséis años, con apasionada admiración (que no regateaba). Poco después, en algún artículo encontré una mención a la obra calificada de “psicológica”. Me sentí indignado. ¡Qué incomprensión! ¡Qué simplificación tan errónea! Reducir a algo tan mezquino como el análisis psicológico un libro maravilloso que era todo un mundo… Me escandalizaba, en mi “oscuro furor adolescente”, que hubiera gente tan insensible a lo mejor y más grande que tenía la literatura.

Años después volví a leerla, y muchos años después también, y ahora, sesenta años después, estoy leyéndola otra vez, y recuerdo aquella reacción, con cierta extrañeza. Creo que debería rectificarme. Sin ir más lejos que el primer tomo que terminé anoche, las alternancias del amor de Swann por Odette, del narrador por Gilberte, ¿qué son si no análisis psicológico? ¿Qué son si no deleznable y mezquino análisis psicológico?

No sólo en los pasajes farragosamente psicológicos sino siempre, en cada página. Y yo diría que el análisis queda atrás, como una herramienta primitiva y tosca de la psicología que practica Proust, que es más bien una dramaturgia, un transformismo ideal. Lo que, entre paréntesis, explicaría por qué el escritor prototipo del refinamiento más civilizado es insuperable en la descripción y puesta en escena de la vulgaridad más rampante (que nunca condesciende a la caricatura, porque ésta basa su efecto en el aislamiento de la víctima, mientras que en Proust todos los hilos la mantienen unida a la trama).

Pero es fácil recuperar aquella indignación juvenil. Basta levantar la vista del libro, y quejarse de los que no lo han hecho, o no lo han hecho con la suficiente generosidad. La psicología está en la lectura, en el paso a paso de las líneas y las páginas, en el encadenamiento de frases y razones que no puede ser sino psicológico. En cambio el libro, una vez leído, en el recuerdo y en la visión del recuerdo, es la fábula, triunfante, libre de cualquier consideración psicológica, entera y fatal como un objeto, olvidados los ladrillos de la construcción.

* * *

Leyendo La señorita Julia de Strindberg compruebo que las obras maestras, por serlo y para serlo, explicitan el género al que pertenecen, hacen su teoría. Aquí lo que importa de la acción es que los personajes no se contentan con hablar, sino que siguen hablando, cuando han terminado de decir lo que querían decir encuentran algo nuevo que decir, y esa insistencia va desnudando (porque no puede no hacerlo, ya que si no se les acabaría el tema) el odio y el daño que se hacen. Es decir que ahí está el drama. Y eso es el teatro, la disciplina artística de la que esa larga conversación nocturna expone el mecanismo.

Eso es lo que vuelve obra maestra a esta pieza. De otro modo ¿qué mérito tendría? Es una deprimente exposición de angustias, mezquindades, malevolencia y estupidez, es decir “un drama humano”.

* * *

Leyendo novelas policiales a veces me he sentido incómodo (y hasta responsable) por todo lo que tiene que hacer (y en un lapso de tiempo relativamente breve) el sagaz detective: enterarse de los hechos, los menores detalles de los hechos, los lugares, las personas, las relaciones, interrogar, pensar, calcular, examinar… Hay pocos personajes en la literatura que tengan que trabajar tanto, que hacer un esfuerzo tan sostenido y concentrado. Como una forma de compensación, me pongo en su lugar y digo que yo dejaría el cadáver donde está, que la policía se las arregle como pueda, y me iría a pasear, a disfrutar de la vida, a leer un buen libro.

* * *

Leyendo un poema de Lezama Lima:

…una fruta

amarilla, con mironas de escamas y pequeñas espaldas de hiriente color arenoso…

¿Será “espaldas” o “espadas”? Queda la duda, difícil de resolver. Podría ser tanto una cosa como la otra, por el sentido, que es un positivo sinsentido. Tanto las espadas como las espaldas pueden ser hirientes, las primeras por su filo, las segundas por el abandono o el desprecio de alguien que se aleja.

En el autor hermético la errata es un albur siempre presente. Entre “espada” y “espalda” hay una gran distancia semántica, tanta como es pequeña la distancia formal. En cierto modo, en el juego de la errata

(lo pequeño contra lo grande) está todo el oficio, y quizás el triunfo, del poeta hermético.

El poeta es hermético porque tiene buenas razones para serlo. Una de estas razones tiene que ver con la historia y la situación de su país, como resistencia y exilio interior. Y eso significa que el país tiene poca tradición editorial (o la ha perdido) y los libros se producen en condiciones precarias, con el resultado de que las erratas proliferan.

Más en general, la errata tiene que ver con la combinatoria de las letras que forman las palabras. La Biblioteca de Babel de Borges está por definición llena de erratas, de hecho las contiene todas.

* * *

Lo que tienen de único y genial las películas de Andy Warhol es que resultan de la intención de hacer cine, y nada más. No cine narrativo ni documental ni poético ni didáctico ni nada que no sea cine como actividad específica. Arte del cine en estado puro.

Lonesome Cowboys: a lo que más se parece es a ver una vieja película clase B muda o hablada en un idioma desconocido; simplemente ver el desplazamiento de los actores, oír el sonido, y que no tenga ningún sentido.

Qué bueno sería poder hacer lo mismo en la Literatura. Desentenderse, ¡al fin!, de todo lo que da tanto trabajo cuando uno escribe, y hacer una literatura que fuera sólo literatura, sin argumentos, sin ideas, sin estilo, sin cualidades, sin nada.

No parece posible. Parece algo muy específico del cine. Aunque quizás… Habría que tomar como modelo algo equivalente en literatura a las viejas películas de clase B…

* * *

Los diarios de juventud (de los dieciocho a los veintidós años) de Marta Minujín, becada en París, iniciando su carrera, no contienen una palabra sobre el arte en su aspecto de creación, investigación, “cosa mentale” o busca trascendente. Con arrolladora sinceridad, las anotaciones diarias dan cuenta del afán por relacionarse con gente influyente, galeristas, críticos, artistas importantes, darse a conocer, ocupar un lugar visible. Es ese trabajo “exterior” el que la joven artista tiene que realizar, en todo caso dejando para más adelante, cuando esto ya esté logrado, las cuestiones “internas” del arte.

¿No será así siempre? ¿No habremos hecho todos lo mismo, a sabiendas o no? Todos creemos, y proclamamos, que lo que he llamado el aspecto “interior” es lo que nos importa, la expresión, el combate con la forma, etc., y el reconocimiento y la fama nos son casi indiferentes. Pero puede no ser así. No es cuestión de creernos a

nosotros mismos a pie juntillas. Ya se sabe que la capacidad de autoengaño es grande en todos, y más en los artistas y escritores. ¿Y si esa socialización fuera un paso necesario? Ya lo dijo Lamborghini, “primero publicar, después escribir”. Nos hemos hecho creer lo contrario por conveniencia y se necesita un diario escrito por un aspirante a artista de dieciocho años para ver otra posibilidad.

Pero hay algo más, que se desprende de lo que sabemos de la carrera de Marta Minujín. Ella siguió toda su vida en esa misma tónica “exterior”, sin necesitar ni por un momento recurrir a lo “interior” para ser una artista como lo ha sido, reconocida y celebrada (lo bastante, y en realidad mucho más) para que una editorial considere que vale la pena publicar un diario juvenil sin ningún valor literario.

* * *

Los hombres que se dejan la barba no se la quitan más, se mueren con ella. Eso se debe a que no se realizó el deseo a cambio del cual habían hecho la promesa de afeitarse. Es triste. Pasaron los años esperando, con la barba amenazada: se la afeitarían hasta el último pelo el mismo día que se cumpliera ese anhelo tan importante para ellos, del que la barba era el recordatorio que llevaban colgando del rostro, esa barba que los envejecía… hasta que no tuvo necesidad de hacerlo porque ya eran viejos, y era hora de preguntarse por la eficacia del método mágico elegido. Habían tenido que cargar con esa fea barba que deformaba su apariencia volviéndolos unos viejos grotescos, y no había servido de nada.

¿Nunca? Porque la ley de las probabilidades indica que al menos una vez, una vez en cien, o en mil, el juego debería salir bien. Después de todo, en la calle se ven hombres maduros sin barba… Hay que levantar la vista, por sobre el natural pesimismo, y apuntar a la estrella llamada Esperanza.

* * *

Los niños de poca edad cuando caminan en la calle van subiéndose a cada borde sobresaliente, a los escalones de los zaguanes, saltándose baldosas, pateando una piedra… Es como si el mero caminar no les bastara y tuvieran que adornarlo con actividades interesantes; los adultos lo vuelven utilitario (caminar es “ir” a alguna parte) y no piensan más en el asunto.

Yo cuando escribo actúo como los niños, no como los adultos. El escribir utilitario no me basta; quiero decir el escribir transitivo, escribir “algo”, ir a algún lugar. Yo querría practicar una escritura que fuera sólo “ir”, sin “algún lugar”.

* * *

Me basta con salir a la calle para ver los espectáculos humanos más extraños. Un hombre mueve las piernas como si estuviera en una bicicleta invisible, otro las agita para adelante y para atrás tiesas como palos. Una mujer dice ver estrellas brillantes en el cielo del mediodía, y las cuenta. Otra habla con los árboles. Un motociclista se envuelve en vendas blancas, otro azota a su moto con un rebenque. Una señora moja los guantes de lana en un charco antes de ponérselos. Un viejo camina con los brazos extendidos hacia los lados. Muecas, gritos, acrobacias: parecen locos. Estas conductas alteradas las provoca el uso de drogas. No es que la misma droga produzca efectos distintos en cada individuo, sino que cada uno toma una droga distinta. La multitud disponible de drogas modificadoras de la conducta es un resultado marginal de la globalización. En un medio determinado hay una sola droga propia de ese medio, ancestral y prototípica, y antaño era la que consumían todos los miembros de una comunidad, y la conducta de todos ellos se alteraba en el mismo sentido. De modo que esa conducta no parecía alterada respecto de otras y se volvía la norma y el sello nacional. Al facilitarse viajes y transportes, y contaminarse culturas lejanas y cercanas, las drogas de un rincón del mundo empezaron a usarse en otros, este tráfico se incrementó exponencialmente y al fin, hoy, todas las drogas se consumen en todas partes. Ahora las normalidades son individuales, por lo que en el conjunto lucen anormales, sin serlo.

* * *

Me cayó mal que el médico le dijera al paciente al despedirlo en su consultorio “Que Dios lo bendiga”. Sonaba como si dijera que él ya había hecho todo lo que podía hacer, y como no había servido de nada se lavaba las manos y se lo encomendaba a una agencia sobrenatural, o a la superstición proyectada en el pobre infeliz del paciente. Un médico no tendría que invocar nunca a Dios, eso no tiene nada que ver con su profesión.

* * *

Me descubro releyendo La doublure. No tiene nada de raro ya que me he pasado la vida leyendo a Roussel. La novedad es que descubro (quiero decir, lo siento como un descubrimiento) que es el modelo de lo que yo escribo y quiero escribir, esos relatos asimétricos, elegantemente deformes… Salvo que no es ninguna novedad porque

siempre sentí así, en relación conmigo, todo lo que escribió Roussel. Lo que ahora estoy descubriendo, entonces, es que no es nuevo, que siempre estuvo ahí, o si no siempre desde hace mucho, creo que desde mis primeros libros.

Ahí está. El autor de mi vida. Es raro, porque después de todo, si tomé algo de él fue muy poco, quizás nada, los parecidos son vagos, nadie los habría visto si yo no los divulgara con tanta insistencia. De hecho, hay bastante de opuesto entre nosotros: él trabajaba con la necesidad de la rima para no tener que practicar la invención, mientras que yo no hago otra cosa que inventar. Él no utilizó material autobiográfico, se vedó programáticamente su uso, mientras que yo no tengo otra cosa con que alimentar mis ficciones.

Se trata de mi autor elegido. Como podría haber sido cualquier otro. Elegido porque sí, por esnobismo ya que es, o era, bastante secreto, para iniciados; por alguna afinidad presentida o inventada. No importa por qué. Después pasó el tiempo, terminé de leer todos sus libros, seguí comprando y leyendo lo que se escribía sobre él, hubo una inercia… y pasado un umbral ya no hubo vuelta atrás: era el autor de mi vida (de mi vida de escritor).

Recuerdo que un profesor en la Facultad (Guillermo Whitelow) dijo una vez que los que nos dedicábamos a las humanidades terminábamos decantándonos por una figura, que se volvía la principal fuente de inspiración y reflexión y estudio. Yo, por la amplitud de mis lecturas, tuve de dónde elegir: Shakespeare, Goethe, Baudelaire, Borges, Rimbaud, Pessoa… No soy tan excéntrico como para poner a Roussel por encima de esos nombres, y de otros muchos. Podía admitir sin problemas que es un escritor menor, en el borde de la categoría de los locos literarios… También podía admitir que es un escritor maravilloso, de riquezas inagotables… Pero sucedía que su acertijo seguía vigente, y se seguía escribiendo sobre él y yo seguía leyendo esa bibliografía secundaria porque valía la pena, como no vale la pena leer lo que se escribe sobre Shakespeare o Borges o cualquiera de ellos porque sus obras ya contienen todo lo que se puede decir sobre ellas.

Quizás hay algo más: la traducción. Ya escribí bastante sobre ese punto. Los mecanismos que usaba Roussel, homofonías o rimas, le servían para generar argumentos o episodios. Una vez generados y escritos, el procedimiento podía olvidarse o hacerse equivalente a la imaginación o invención o erudición de los escritores convencionales (todos, menos Roussel). Hacer un examen psicológico de estas facultades no es pertinente para la crítica literaria de esa obra, como no es pertinente el examen del Procedimiento de Roussel para leer o apreciar su obra.

Por otro lado, como traductor que fui durante treinta años, me han

preguntado sobre el tema y he tenido que repetir que traduje para ganarme la vida, que nunca leo traducciones, que las desprecio, que un buen lector tiene que hacer el esfuerzo de aprender los cuatro o cinco idiomas de la cultura y leer la literatura en el original… Pero esta vindicación interna de la traducción en Roussel es un modelo visible (al menos visible para mí) de algo invisible y presente en toda la literatura. Todos los escritores tienen su "procedimiento" respecto de la lengua, de las palabras y la gramática con la que escriben. Y sólo en la traducción de lo que escribieron se anula la herramienta y queda lo realmente escrito. No es necesario que se lo traduzca. Es la existencia (latente) de otros idiomas la que asegura la autonomía literaria del texto.

* * *

Me preguntaba cómo hacían para leer los hombres mayores antes de que existieran los anteojos. Leí que Séneca usaba un globo con agua… no sé cómo funcionaría eso.

Pero seguramente lo tomaban como una fatalidad, y si no podían leer no leían, y listo. No pensaban que eso podía tener remedio, ¿a quién se le podía ocurrir la idea de los anteojos antes de que existieran? Ahora me pregunto si no pasará algo semejante con nosotros. Alguna de las carencias a las que hoy nos resignamos ¿tendrá en el futuro un remedio tan simple como ponerse los anteojos?

* * *

Me preguntaban con cierta impaciencia (a propósito de mi repetida afirmación de que necesito una idea para escribir) por la importancia de las "ideas" en literatura. ¿Es realmente importante tener una "idea" para poder escribir? Creo que sí, y que eso que no es "idea" y que es lo "importante" de la literatura necesita de la "idea" para hacerse legible.

Un ejemplo: "El duelo", el cuento de von Kleist. La "idea" es típicamente "idea": dos caballeros medievales se baten con espadas en un Juicio de Dios por el honor de una dama. Uno de ellos recibe una herida, apenas un rasguño, en la muñeca. Sigue combatiendo, y le infiere tres heridas mortales al otro. El Juicio queda decidido, Dios dio su veredicto. Pero el herido mortalmente no ha muerto, y gracias a su fuerte constitución se repone. Mientras que al otro la herida superficial se le gangrena y lo mata.

A partir de esa "idea", que como toda "idea" tiene algo de humorístico, von Kleist levanta un soberbio edificio filosófico sobre la Justicia, el Honor, el Amor, etc. Edificio que sin la "idea" no se

sostendría en pie. (Además la "idea", para el lector experimentado, siempre tiene algo de previsible; se puede adivinar la solución, como en la novela policial, pero en literatura.)

* * *

Me pregunto, ahora desde el otro lado del espejo, qué hacía yo con mi experiencia, con mi pensamiento, con mi tiempo, cuando era chico y todavía no escribía. ¿Qué hacía con lo que me pasaba? Si lo supiera, y si pudiera reproducir ahora lo que hacía entonces, podría dejar de escribir. Quiero decir, tendría la clave de otra clase de escritura, de la cual la que he estado practicando toda mi vida no es más que la manifestación visible.

* * *

Me son indiferentes por igual el fútbol y la política, pero comprendo que sean tantos los que siguen sus vicisitudes. Dada la falta de sentido último de la vida, y el vacío que esto produce en las vidas, no es de extrañar que el común de la gente busque algo que ocupe sus días. Y se queda con el fútbol y la política en primer lugar porque son lo que está más presente en los medios audiovisuales y en el periodismo escrito, pero sobre todo porque en ambos siempre está pasando algo, y después pasa lo contrario y se borra lo que pasó antes. Todo el tiempo está pasando algo, pero con la tranquilizadora garantía de que no pasa nada. Todo recomenzará. Mantenemos domesticado al tiempo, ese enemigo.

* * *

Mi novela La prueba, que comienza con la caminata de la joven Marcia desde su barrio, Caballito, hacia el oeste, y al llegar a Flores es abordada por dos chicas punk, en su concepción original era la segunda parte (y en cierto modo el desenlace) de una historia que empezaba antes. Hago un resumen de esa historia, que no escribí ni escribiré.

Dos amigas adolescentes, compañeras de colegio, inseparables, Marcia y Cintia. La primera, tímida, gordita, siempre en segundo plano de Cintia, hermosa y desenvuelta; un tipo de pareja bastante frecuente. Un día Cintia, volviendo a su casa de noche por un sector del barrio (Caballito) poco frecuentado, fue agredida por un exhibicionista, violento en gestos y palabras atroces. No hubo nada físico, pero la bella muchacha, de vida protegida en su hogar de clase media acomodada, tuvo un shock que desembocó en un episodio de

depresión aguda, inapetencia, insomnio, llantos. Debió recibir tratamiento y medicación. Marcia sufría al ver a su amiga en ese estado, pálida, muda, la mirada huidiza, sin querer salir ni ver a nadie. Se preocupó y entristeció a su vez, y sintió qué importante era su amiga para ella, ahora en trance de perderla.

Marcia recorría el barrio, sin confesárselo del todo andaba buscando al agresor, del que tenía algunos datos. Y lo encontró. Lo siguió, vio dónde vivía, lo estuvo vigilando varios días, por poco verosímil que resultara que una casi niña, además tímida, hiciera ese trabajo de inteligencia, hasta que, a medias improvisando un plan, lo mató golpeándolo en la cabeza con un hierro hasta destrozársela. Quedó muy perturbada por lo que hizo, y aunque el crimen quedó impune supo que el horror no se borraría nunca de su mente. Pero lo consideró un sacrificio (el de su paz mental y quizás su salvación eterna) que hizo por amor a su amiga. A la que, por supuesto, no le contó lo que había hecho.

Pasó el tiempo, no mucho, y Cintia salió de la condición sombría en la que estaba. Salió renovada, cambiada, más atractiva, seductora, feliz, activa… Y se alejó de Marcia, tomó distancia porque en su nueva etapa daba por terminada esa amistad de colegialas, y porque la tristeza que sentía en Marcia, ese secreto que, aun sin saber qué era, estaba ahí y proyectaba una sombra, le producía un rechazo.

Marcia se sintió abandonada, traicionada, pero no reveló nada. Solitaria, trataba de distraerse con largas caminatas en las que en realidad no veía nada, absorta en sus melancolías. Hasta que un día…

Como se ve, lo tenía bien pensado, con los resortes psicológicos más o menos en su lugar. Era como si me hubiera propuesto escribir una novela de Patricia Highsmith. ¿Por qué no lo hice entonces? No fue por no hacer algo tan distinto a lo que he escrito siempre; eso no me habría molestado, al contrario. Habría podido demostrar que si me lo proponía podía escribir una novela convencional. Tampoco me habría sido tan difícil.

Creo que si no lo hice fue porque un argumento así exige lo que llamaría una "tensión honesta", vale decir atenerse a los datos de acción y comportamiento de los personajes, en una palabra: realismo, del compartido, el realismo común a todos. Y eso lo habría sentido como una traición a mi estilo, a mi inclaudicable deshonestidad.

* * *

Mirando películas, me produce una intensa irritación, que a veces me hace renunciar a seguir mirando, la irracionalidad con la que actúan algunos personajes, sobre todo, casi siempre, mujeres. Esas mujeres atacadas que desperdician una clara posibilidad de salir

corriendo y salvarse y se quedan donde están llorando y exhibiendo histeria. O, el caso tan habitual de la señora sola en su casa, de noche y en un sospechoso corte de luz, que oye ruidos en el sótano y en lugar de ir a buscar ayuda con un vecino o llamar a la policía… baja al sótano, con una vela. No son sólo mujeres, en alguna rara ocasión los hombres también hacen cosas así, pero casi siempre son mujeres, adhiriendo al cliché del comportamiento pasional, instintivo, etc., de las mujeres.

Trato de disculparlas diciéndome que lo hacen porque así está en el guión. En algunos casos en que el comportamiento de estas víctimas es tan imbécil hay que pensar que los guionistas lo han hecho de puro misóginos que son. Pero ellas aceptan, una rebelión de actrices por ese motivo no es probable, ya que cambiar un comportamiento en determinado momento podría llevar a un cambio completo del argumento. Y deben aceptar también porque si se trata del lucimiento de la actriz, el comportamiento irracional es mucho más productivo que el racional.

* * *

Mis hábitos de lector no han cambiado desde mi infancia. En realidad es un sólo hábito, apretado y vertiginoso. Consiste en ver, primero que nada, cuántas páginas tiene el libro, el número de la última página cubierta de texto, le resto las siete u once de títulos y portada y dedicatoria, y me lanzo a leer, a toda velocidad, tratando de llegar cuanto antes al final. A veces, si se da, hago el mismo cálculo de páginas con los capítulos. Suelo intercalar un dedo (el índice de la mano derecha) en la última página, para sentir físicamente el volumen de lo que me falta, aunque mentalmente lo tengo siempre presente. No me salteo ni una palabra, hasta llegar al final con una sensación de triunfo y alivio. Cierro el libro y olvido todo lo que leí, porque lo leí pensando en otra cosa, básicamente en lo que me faltaba para terminarlo. Así es como me he hecho la fama, y la jactancia, de gran lector.

Ese método de lectura, cuantitativo y mecánico, me daba libertad para pensar en otras cosas mientras leía, mantenerme atento a las tareas del día y sus horarios, la salida de la escuela de los chicos, la cita con un amigo, el rumbo a tomar en la caminata antes de la cena… De ese modo pude practicar la lectura, toda la que quise sin caer en el peligro que acarrea con frecuencia de abstraer de la realidad. Pude conjugar con eficacia y economía los dos mundos, el de adentro y el de afuera.

* * *

“No estamos solos” dice la gente mirando el cielo estrellado, el universo insondable que creen poblado de seres que algún día conoceremos… A esa frase siempre la había menospreciado por contraseña de gente ignorante y crédula. Pero hoy descubrí que… ¡es cierta! Tuve la revelación caminando por la calle, al ver tanta gente que iba hablando por teléfono. Salvo que sean locos o simuladores hablando solos (puede haber alguno, pero sería una excepción rara) inevitablemente tiene que haber otro en otro lugar manteniendo la conversación. O sea que es cierto, no estamos solos, hay otros aunque no los veamos.

* * *

No sé por qué se predica tanto la concentración en el trabajo del escritor. Me preguntan, sinceramente sorprendidos, cómo puedo concentrarme en los ruidosos y movidos cafés donde escribo. Estoy cansado de responder que no necesito concentrarme para escribir. Más que eso, no podría escribir concentrado, al menos no podría escribir lo que escribo. Más todavía, tengo horror de la concentración, que en el caso de que me lo permitiera, me haría escribir lo que más aborrezco. En efecto, concibo la concentración como un cierre sobre uno mismo, una clausura sobre el único tema de los pensamientos y recuerdos y opiniones propios, dejando excluido el vario y vasto mundo que ha sido, y espero que siga siendo, la materia de mis libros.

Todo en la concentración me huele mal. Los campos de concentración, por ejemplo. Otro buen ejemplo: las concentraciones políticas, en las que hay que soportar el tedio inenarrable de los discursos, la humillación de tener que cantar, saltar, aplaudir, la claustrofobia de la multitud que empuja y obliga a oler el sudor o el aliento, los fanáticos potencialmente peligrosos… En contraste, qué felicidad en la desconcentración, cuando cada cual se va por su lado, en libertad, a hacer sus cosas o no hacer nada, caminar sin rumbo, en silencio, soñar… Oxigenar el cerebro después de las consignas, de la opresión concentracionaria de la política, dejar que las ideas, en el nihilismo feliz de la intimidad secreta, acepten todos los colores del espectro, todas las formas de la fantasía.

Mi escritura es una operación de desconcentración. Cada vez que el pensamiento amenaza con replegarse y apuntar sus faros hacia el punto interior, pongo en marcha las fuerzas de distracción. En las campañas militares, las operaciones de distracción son tan habituales como necesarias. Sin ellas, los enfrentamientos serían pura agresión sin volumen, lineales. Las distracciones operan con la atención, la despiertan.

* * *

No sé si será uno de esos recuerdos inventados, de algo que no pasó, pero estoy bastante seguro de recordar algo real: en la escuela la maestra nos hacía hacer un ejercicio de Lengua que se llamaba "Prosificación". Consistía en pasar a buena prosa razonada un poema, y dada la época en la que ubico el recuerdo el poema seguramente era en verso medido y con rima. Ahí estaba justamente el objeto del ejercicio, en hacer desaparecer hasta el último vestigio de medida y rima, y lograr un texto que pareciera haber sido escrito originalmente en prosa, y por los motivos por los que se escribe en prosa. Esto implicaba una transformación bastante más importante que la mera disposición espacial del texto en la página, ya que al poeta lo habían guiado la cuenta de las sílabas y las rimas, dictándole el sentido. En la prosa en cambio es el sentido el que va por delante, sin más trabas que las imperceptibles de la corrección sintáctica y la evitación de repeticiones y rimas; imperceptibles, digo, porque un escritor con algo de oficio ya tiene incorporadas esas precauciones. Pues bien: este ejercicio exigía construir una prosa, con el sentido por delante, usando como materia prima un texto en el que el sentido había estado subordinado al sonido. El parentesco con el procedimiento de Raymond Roussel es patente. Y si yo estuve expuesto a estos trabajos de la lengua en la infancia, no me sorprende que haya desarrollado gustos literarios peculiares.

* * *

Paso frente a los grandes cuadros de una exposición de arte informalista, grandes superficies cubiertas de brochazos y chorreados, en negros o tierras oscuros, parecen objetos casuales, telas o tablas sobre las que se volcó pintura, o alguna sustancia, óxido… Parecen, y de hecho quieren ser, una burla o una negación a la pintura tal como se la conoce aun en sus vanguardismos y experimentalismos. Una no pintura. ¿Cómo es posible que estén en un museo, y que estén legítimamente en un museo, o en casas de coleccionistas? Es posible porque son objetos históricos. Pertenecen a la historia del arte.

De modo que habría que preguntarse cómo hacer histórico lo que se hace, porque entonces no hay que preocuparse por hacerlo bien, o directamente por hacer nada.

No se puede generalizar, habría que ver caso por caso. Lo que veo en esta exposición: Greco, Minujín, Peralta Ramos: su informalismo se hizo histórico no por sus cuadros informalistas sino por la obra conceptual que hicieron al margen, con valor anecdótico. Los otros,

los que no dejaron una huella anecdótica, se benefician de la cercanía de los otros, y forman escuela.

Pues bien, ¿cómo hacerse histórico? No lo sé, pero sé que pertenecer a la historia exime del trabajo, de las mezquindades competitivas del trabajo en el arte, de las apuestas que suben y los rendimientos que decrecen. El trabajo queda, pero es un trabajo con la libertad de no hacerlo. Una utopía, una quimera de soñador, y sin embargo perfectamente realizable. (O no tan realizable, porque tiene que hacerse solo, sin una intervención laboriosa del artista, que lo echaría todo a perder.)

* * *

Qué sobrevalorados están los sueños. Hemos dado por cierto que nos abren las puertas de lo maravilloso, bla bla bla. En los hechos, no hay nada más sórdido, más opuesto a la aventura y la sorpresa, como que están hechos de lo peor de la experiencia diurna, lo que por una buena razón se llama “restos”. Basta con comparar la banalidad tediosa de los sueños con la riqueza y la belleza de la realidad.

* * *

Recorriendo con la mirada polvorientas estanterías en librerías de viejo no se puede menos que pensar que uno de los grandes males que le provocó el marxismo a la cultura del siglo XX fue el inmenso trabajo intelectual que promovía en nombre de lo que terminó revelándose una ilusión sin fundamentos. El daño se ve más por la negativa: cuánto se podría haber hecho en su lugar, cuántos libros se podrían haber escrito que hoy seguiríamos leyendo. Claro que hacer historia contrafactual siempre es un riesgo. Quizás los autores de esos vetustos libros sobre la plusvalía o la acumulación del capital no habrían escrito nada si no hubieran dispuesto de la grilla marxista. Sin embargo en algunos casos concretos el daño se hace patente. Por ejemplo en Walter Benjamin, sufriendo, y obedeciendo, las correcciones que le hacían desde el dogma. Aunque quizás sin esas trabas no habría escrito nada. Quién sabe.

De cualquier modo, la biblioteca marxista es como una gota de agua frente al océano que es la reina de las bibliotecas obsoletas, la teológica, que a diferencia de la marxista sigue creciendo, aunque no al ritmo frenético de otros siglos.

Hay diferencias: la biblioteca teológica se puede seguir leyendo; en parte para entender por qué hubo y sigue habiendo tanta gente que cultiva la religión; en parte porque contiene desarrollos poéticos o fantásticos, mientras que los libros del marxismo son prosaicos,

previsibles; en parte, principal, porque muchos de esos libros teológicos ocultan bajo la cáscara de obligada beatería pensamientos de otro tipo: sus autores no siempre eran tan creyentes como se veían obligados a lucir, mientras que los autores marxistas escribían por convicción. (Hay otra biblioteca obsoleta, de bastante amplitud también, la antimarxista. Pero aquí también el marxismo sigue siendo el culpable.)

Habría que preguntarse si otro motivo de la relativa vigencia de la biblioteca teológica no estará en el hecho de que la religión, a diferencia del marxismo, está lejos de haber fracasado.

* * *

Recorriendo la exposición Beuys, uno se pregunta cada vez que se detiene ante algo: ¿esto será obra, o será comentario, crítica, proyecto o documentación de obra? ¿Será arte directo, o indirecto? La pregunta es pertinente para la apreciación de ese artefacto. Hay que reacomodar la percepción. Un deslizamiento de un compartimento a otro del intelecto o la sensibilidad (y no son compartimentos estancos).

¿No pasa lo mismo con toda obra de arte? ¿Y no está todo el placer que nos causan en ese deslizamiento, precisamente? Porque quedarse en uno de los dos polos (el de la sensibilidad estética, o el del razonamiento teórico o histórico) es poco, y estéril.

* * *

Releo El castillo y voy capítulo tras capítulo a una velocidad inusitada, llego al siguiente cuando creía estar todavía en la primera página del anterior. Es como si la lectura se hiciera sola, tuviera vida propia y yo estuviera montado en ella como en un vehículo brujo.

Creo que se explica porque la prosa de Kafka sigue el encadenamiento lógico de los hechos, sin cortes ni digresiones, una sucesión continua de hechos (hasta las descripciones son hechos en él) causados unos por otros en línea recta. En muchos otros escritores puede darse la misma sucesión y la misma línea recta, pero lo que hace la diferencia en Kafka es la naturaleza de los hechos que narra, ese realismo no real del que él y nadie más tuvo el secreto.

Con los hechos del realismo real no funciona igual, porque no están cortados para el relato sino para su utilización vivencial, y entonces sus bordes, irregulares, no se ajustan tan limpiamente con los hechos vecinos subsiguientes.

* * *

Releo El Príncipe de Maquiavelo, siempre con la misma admiración, producida por la forma, no por el tema o las ideas que propone, que no me importan. Me encanta volver a encontrar ese juego de bifurcaciones, que sigue abriéndose todo a lo largo de la lectura. Ante una situación se puede tomar la decisión A o la B. Si se toma la A, el beneficio será C, el perjuicio D. Si se toma la decisión B, el beneficio será D, el perjuicio C. Tomar el poder por la fuerza es fácil, mantenerlo es difícil; tomarlo por la persuasión es difícil, mantenerlo es fácil. Y así todo. Se dice que Maquiavelo acertó en sus análisis del poder, la guerra y el gobierno, pero eso es secundario, para mí y quiero creer que también para los que se lo toman más en serio. El libro es un cristal facetado, límpido, transparente, un ejercicio de la inteligencia por la inteligencia misma.

El "maquiavelismo" de Maquiavelo resulta de las reglas del juego. Si hay que matar ("suprimir") a todos los herederos del príncipe, también suprimido, de un reino conquistado, es porque la alternativa B es que la resistencia remanente se haga fuerte en la reivindicación de derechos dinásticos, mientras que si la dinastía se ha acabado no podrán ir por ahí. En las geometrías del cristal no hay lugar para sentimentalismos.

* * *

Releo por tercera vez (en cuarenta años: por un lado, ese lapso prolongado indica que no es, ni puede ser, una lectura frecuente; por otro, indica lo sostenido del interés) Los esclavos de sus pasiones, de Braulio Arenas, libro maravilloso, novela, si puede llamarse novela, en la que cada línea vale, como en un poema, sin el relleno narrativo de la novela. Es el libro de lo novelesco puro. Anula el interés por el argumento, crea el presente de la lectura novelesca en toda su intensidad. Uno descubre, después de haber leído mil novelas, cuál es el placer propio de la lectura de una novela.

¿Por qué este libro único y extraordinario no es conocido y apreciado como se merece? ¿Por qué no se reeditó nunca (es de 1975)? Un buen motivo: porque no lo tomaron en serio. Algunos lo habrán leído, habrán sonreído, quizás admirando el ingenio del autor, para hacerlo a un lado y pasar a cosas serias.

También debe de haberle jugado en contra el hecho de que es un libro único, irrepetible, un género en sí mismo pero un género sin especímenes. Y en la Literatura, como en la Naturaleza, a cada espécimen se le exige que pertenezca a un género, y a cada género que tenga especímenes.

* * *

Se dice que Napoleón era lector y admirador de Goethe. En su paso por Erfurt en 1808, sabiendo que Goethe estaba en las inmediaciones, quiso conocerlo. Cuando Goethe entró en la sala, el emperador, según un relato fehaciente, “examinó al poeta, lo contempló de pies a cabeza y exclamó famosamente: ¡He aquí a un hombre!”.

Como no le encuentro mucho sentido a esa afirmación napoleónica, propongo una versión alternativa. A Napoleón, que como a todo jefe de Estado no le sobraba tiempo para leer, le habían contado el argumento del Werther de “Goethe”, y había quedado impresionado, aun a través de este conocimiento indirecto y resumido de la novela, por la pertinacia de llevar hasta el suicidio un episodio de infatuación amorosa adolescente, y cuando le dijeron que el libro era un fenomenal éxito de ventas no pudo menos que admirar la habilidad de “Goethe”, a quien naturalmente supuso mujer, ya que no concebía que hubiera un hombre capaz de conjugar tanta ñoñería sentimental con tanto olfato comercial.

El malentendido quedó allí durante años, intacto. Y en 1808, en Erfurt, tuvo la oportunidad de conocer a “Goethe”. Éste se presentó frente a él y Napoleón, volviéndose hacia sus ministros con los ojos redondos de la sorpresa, sólo atinó a exclamar “He aquí que es… ¡un hombre!”.

* * *

Se le atribuye a Pierre Menard haber enriquecido el arte de la lectura mediante “el anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas”. La idea ha sido puesta en práctica más de una vez, nunca de un modo tan sofisticado como en el cuento de Borges. Puede producirse por efecto de un simple error, como en el caso de un amigo al que le contaron el argumento y el peculiar procedimiento antinarrativo de un libro de Nathalie Sarraute. Lo que oía le parecía muy interesante, se prometió leerla, pero desde ya podía anticipar alguna interpretación… que al otro le pareció disparatada, extrañísima… hasta que se aclaró que el oyente había entendido el nombre de la autora como Natalicia Roth, y su interpretación correspondía al libro de una supuesta escritora brasileña, judía, características nacionales que explicaban el tratamiento del lenguaje, la liberación de las palabras de su contexto, influencia de Macunaíma, quizás también de la poesía de João Cabral de Melo Neto…

Puede darse también mezclado con escritura, como en Pierre Menard. La combinación se daba en una película de Almodóvar. Un hombre enamorado de un muchacho que se va a vivir a otra ciudad

sabe que no le va a escribir cartas, así que las escribe él mismo, cartas de amor, de nostalgia por la separación, etc., las mete en un sobre, les pega el sello, y se las da en la despedida, pidiéndole que se las envíe, una por mes o una por semana, no recuerdo. Pasa el tiempo, llega la primera carta, el hombre abre el sobre en la escalera, no puede esperar a llegar a su departamento para leer, devora cada palabra con emoción… Está poniendo esas palabras en boca de su amado. No es muy diferente a lo que pasa, o pasaba, con esos modelos de cartas que venían en libros para corresponsales sin inspiración. Bastaba con "poner en boca de" para que adquirieran sentido, y sentido sincero, por qué no.

Otro modelo me lo sugiere Gombrowicz, cuando se le da por corregir la Divina Comedia. Lo trata de bruto primitivo a Dante y propone mejorar un terceto o dos. A las correcciones vuelve a corregirlas, y ahí se queda. Pero podría seguir corrigiendo las correcciones hasta que, sin querer, volviera, completamente convencido, a la forma original de Dante, salvo que ahora ya no sería de Dante, es decir que cada giro, cada palabra, cada rima, respondería al razonamiento enmendativo-creativo del segundo autor.

Una instancia más puede darse desde el plagio, cuando el lector ignorante de la maniobra lee el texto de A adjudicándoselo a B (Borges da el caso al final del cuento, aunque no sugiere tanto el plagio como el ghost writer). Recuerdo que en la Facultad, en la clase de literatura española del Siglo de Oro tuvimos que hacer trabajos sobre la poesía de Garcilaso, o la pastoral, no recuerdo bien. Una de las chicas leyó en clase su trabajo. Me sorprendió lo sofisticado del texto que leía, con menciones muy desenvueltas a la mitología griega, y el lenguaje algo alambicado, pero elegante. Lo seguí con atención, todo el tiempo refiriéndolo a ella. La conocía, habíamos compartido algunas charlas, sabía que era lectora, pero estaba descubriendo nuevas facetas de su talento. Terminó, y el profesor, que era Héctor Ciocchini, no dijo nada. Tiempo después, no mucho, leí el texto en un libro de Blanchot, verbatim, no había cambiado una coma. (Pienso que el plagio juvenil obedece a la creencia del joven lector de que nadie más que él va a leer ese libro que tiene entre manos. El libro como unidad, en el proceso de la lectura, distrae del hecho de que hay otros muchos libros iguales, ya que en eso se basa la industria editorial.)

* * *

Se me ocurrió, no sé por qué asociación de ideas o recuerdos, releer la Oda Marítima de Pessoa-Álvaro de Campos, poema que de joven tanto había admirado. Y me di cuenta de que quería releerla no

por Pessoa sino por mí, para saber algo de mí. Estaba seguro de que iba a averiguar algo de mi pasado, de mi forma de leer y de pensar. Ahí debe de estar la diferencia entre leer y releer. Lo primero sirve para estar informado, para saber cómo escribe un autor, qué dice su libro; lo único que pone el lector es la crítica y el gusto, la evaluación, todo apuntado a lo que está fuera de él. En la relectura todo eso pasa a segundo plano, la mirada se vuelve hacia el lector, al juego de Pasado y Presente.

Una función inesperada de la lectura, como actividad juvenil (y justifica la voracidad de la lectura en la juventud): crear un repertorio lo más amplio y variado posible, donde ejercitar en el futuro la relectura introspectiva.

* * *

Si hago la lista de lo que no me gusta en las obras de arte (misticismo, espiritualismo, gigantismo, política…) en hueco va a ir dibujándose el tipo de obra que sí me gusta, la que responde a mi personalidad. Y si la lista es realmente exhaustiva aparecerá el perfil exacto de mi obra ideal, tan ideal para mí, tan ajustada a mí, que podría hacerla yo que nunca pude hacer arte, se haría naturalmente y yo sería artista.

* * *

Siento un rechazo automático cuando leyendo una ficción veo que el autor podría haber dicho en una conversación exactamente lo mismo que ha escrito. Les da a los personajes que ha creado las opiniones y creencias que son las suyas en la vida real. Lo siento como una traición a la literatura.

* * *

Sir Thomas Browne propone una cuestión inquietante, al menos para creyentes: se pregunta si Dios, en el caso de que decida poner fin al mundo, lo hará por un acto propio, un rayo destructor o una aniquilación y vuelta a la nada, o bien lo hará indirectamente, provocando una causa natural que termine con nosotros. Para este caso Sir Thomas propone como lo más simple apagar el Sol y dejar que la humanidad se vaya extinguiendo poco a poco.

Si bien el resultado final es el mismo, la destrucción súbita es más piadosa, porque nos ahorraría sufrimiento, incertidumbre y, lo que es peor, esperanza.

* * *

Situar una novela en épocas remotas y tierras lejanas (Roma o Grecia antiguas, como hice yo) me obliga a desnudar a los personajes de toda la chatarra material y psicológica con la que me muevo en mi realidad. Es un despojamiento saludable para la ficción, la aliviana de automatismos, del ruido de mis opiniones y reacciones. Queda sólo la invención.

Paradójicamente, la operación falla si me documento sobre la época. Ahí cambio un ruido por otro. Me siento a mis anchas en un ambiente del que sé tanto, y pierdo la preciosa incomodidad en la que tengo que avanzar con pies de plomo, como si estuviera contando las sílabas y buscando las rimas.

* * *

Sucedió en un viaje en taxi, desde el centro hasta Flores, cinco kilómetros por la avenida Rivadavia en medio de un tránsito denso. El taxista manejó todo el tiempo a toda velocidad, cambiando de carril, metiéndose en huecos, sin frenar ante las obstrucciones sino encontrando el espacio para pasar, casi siempre por centímetros… Manejaba con una sola mano, la izquierda, aunque debería decir que lo hacía con la muñeca de la mano izquierda, la muñeca apoyada en el volante y la mano colgando atrás de éste, la derecha abajo, en la palanca de cambios. El único contacto con el volante era la muñeca, que imprimía los vertiginosos y muy precisos movimientos del auto, lanzado como un bólido en el tránsito infernal de la hora pico. El semblante del taxista, por lo que yo podía ver desde el asiento de atrás: impávido, frío, como ausente.

Aun temiendo por mi vida no pude dejar de admirarlo. Pero hubo algo más. Se me hizo evidente que ese viaje estaba siendo construido como una obra. Del punto de partida al de llegada, con el virtuosismo de cada episodio, en una continuidad sin saltos, como música pero también como dibujo, salvo que el dibujo trazado dentro de una materia hecha de flujos veloces, un vórtice de tiempo-espacio. El artista, inmóvil y como ausente, el creador.

Y la obra, esta obra, dotada de la elegancia del peligro y del desinterés por el aplauso o la permanencia, se basta a sí misma, oculta en su liviandad divina, en una fugacidad que avergüenza a las manifestaciones convencionales del arte, pesadas, presuntuosas, vanidosas.

* * *

Tengo que elegir entre el jabón líquido variante Relax (envase verde) y el Energy (envase rojo). ¿Pero realmente tengo que elegir? Porque el beneficio, si hay alguno, puedo obtenerlo de cualquiera de los dos. Estoy convencido de que el relajamiento es la mejor forma de energía, y viceversa. Estando relajado tengo toda la energía disponible, no la estoy gastando en una nerviosidad sin objeto. Y teniendo energía no tengo nada que temer, y por lo tanto puedo permitirme un completo relajamiento.

Cuántas cosas que parecen opuestas no lo son en realidad. Sobre todo cuando nos dan a elegir, elección que está en la base de la sociedad de consumo. En el caso de estos jabones, se introduce la sospecha, connatural al consumo, de que nos están engañando de algún modo. ¿Quién nos asegura que un jabón va a relajarnos y otro va a darnos energía? Es una promesa, y ése es el segundo rasgo que define a la sociedad de consumo, junto con la elección: la promesa. Y así como a la elección la neutralizaba con una síntesis mutua, a la promesa la puedo cuestionar. El jabón actúa sobre la superficie del cuerpo, mientras que los estados de relajamiento y energía son interiores, fluyen de adentro hacia afuera.

Pero aquí puedo volver a las razones que usé con la elección: el adentro y el afuera del cuerpo no tienen por qué ser opuestos. Y eso en razón de los efectos que importan aquí. Relajamiento y energía son manifestaciones visibles (aunque no sean visibles más que para uno mismo) de causas orgánicas invisibles.

* * *

Todas las visiones del Apocalipsis de San Juan están armadas a partir de piezas observadas (bien observadas) en la realidad. Si es un cordero con siete cuernos, quiere decir que el visionario sabe lo que es un cordero, y sabe lo que es un cuerno, y así con todo. Es decir que, paradójicamente, para escribir lo más fantástico, y cuanto más fantástico sea (cuantos más cuernos tenga el cordero), más observaciones, y más precisas, de la realidad, habrán tenido que hacerse. Mucho más, y aquí está la paradoja, que si lo que se escribe es realista. (Lo mismo vale para Dante, y es la clave de su poesía.)

* * *

Todo lo malo que me ha pasado en la vida ha venido en nombre de la Verdad. Todo el dolor que se me ha infligido tuvo por respaldo la Verdad, con la Verdad se justificó la crueldad. Parto de ese punto. No quiero hacer frases ni ser elocuente y convencer: esos son los trucos que emplea la Verdad (estaría pasándome al campo del enemigo).

La palabra Verdad tiene un significado bastante acotado, como opuesto a Mentira. A diferencia de su equivalente en otros idiomas, donde abarca más. En inglés por ejemplo Truth tiene connotaciones que nosotros remitimos a Lealtad, Autenticidad y otras. En castellano en todo caso hay dos usos: es Verdad o sea no es Mentira; y de Verdad, equivalente a Verdadero (connotación de mercachifle).

El problema no es tanto el de la Verdad puntual en un caso determinado. No tengo nada en contra de eso. No soy tan fanático para no querer que me den una información fidedigna cuando pregunto algo. El problema está en la contaminación. Una verdad dicha y aceptada y certificada tiñe todo lo que la rodea. Cada palabra que se pronuncie después y se haya pronunciado antes entra en una especie de limbo judicial, presa, suena como las cadenas del espectro en los sótanos del castillo.

La Verdad es una sospecha. Es lo que arruina toda la espontaneidad del discurso, la libertad con que uno puede decidir hablar o callar.

Yo no decidí nacer en un mundo donde la Verdad es tan reverenciada. Nadie me preguntó si estaba acorde en respetar sus reglas, en vivir ¡toda mi vida! bajo el dominio inflexible de la Verdad, vigilado por sus acólitos.

Represión de curas. La confesión. Y acostumbrar a los niños a "decir siempre la Verdad". La amenaza. ¿Cómo pueden saber los niños cuándo es Verdad y cuándo no? Los adiestran, los meten en un tembladeral para que aprendan, en lo peor de la lengua, que es su relación con las cosas.

¿Y cuando se dice que los borrachos dicen siempre la Verdad? ¿No se están contradiciendo? Si la Verdad es algo tan bueno como dicen, tendría que salir de la boca de la lucidez, de la inteligencia y la responsabilidad, ¡no de la de un borracho!

Los que exigen que se les diga siempre la Verdad, ¿qué se habrán creído que son para tanta exigencia? La soberbia de los hombres de la Verdad, el desprecio con que su asumida superioridad ve a los que no nos importa tanto.

El suero de la Verdad. Usado en las torturas. El detector de mentiras, o polígrafo, también cosa de policías.

La Verdad es siempre la misma, el jardincito ordenado mil veces recorrido, con todas las flores cortadas.

Y sobre todo: ¿para qué sirve? ¿Qué quieren hacer con su famosa Verdad?

* * *

Todo lo que puede verse en las ruinas de una antigua ciudad maya,

y en los museos con artefactos de esa cultura, o de otras equivalentes, es algo así como el esqueleto de lo que había: lo que resistió al tiempo (y lo poco que resistió) por ser lo más duro, la piedra, el hueso. Probablemente, casi con seguridad, eso era apenas el soporte de lo que importaba como arte o belleza o estímulo intelectual. Podemos hacernos una idea muy errónea: los creemos hombres de la piedra cuando quizás eran hombres de lo sedoso, lo frágil, lo transparente. Quizás vemos tanta piedra justamente porque la necesitaban para que sostenga sus fragilísimas construcciones. Imposible saberlo.

* * *

Un escritor de edad avanzada no ignora (en general) que escribía mejor antes, cuando era más joven. Todos se lo dicen, y al fin tiene que reconocerlo. ¿Pero cuánto más joven? Suponiendo que su acmé hubiera llegado a los treinta años, y su plenitud creativa hubiera durado hasta los cincuenta, a partir de ahí puede postularse que empezó una decadencia que tuvo que ser gradual, porque las decadencias siempre lo son. A los cincuenta y cinco apenas si se notaba, era discutible y se la podía negar. A los sesenta sólo una decidida vocación de negar podía hacerlo. Diez años después, las pruebas estaban a la vista. Ahora bien, así como se acepta el hecho se debe aceptar la modalidad que adoptó: el gradualismo. Aquí también se aplica lo de “la Naturaleza no da saltos”. Si bien la percepción del proceso fue discontinua, en tanto dependía de las fechas de aparición de los libros, la escritura de éstos se hizo día a día, y ahí fue donde tuvo lugar el proceso. Aun cuando no escribiera todos los días, el avance de sus debilidades sí sucedía cada día. Al poner ese continuo en la realidad, el escritor concluye que está sucediendo todo el tiempo, el que mide el santoral pero también el que mide el segundero de su reloj pulsera. De ahí saca algunas consecuencias prácticas para su trabajo.

Lo que escribió ayer es mejor que lo que va a escribir hoy. Eso le da un color especial a su jornada de trabajo. ¿Y si deja de escribir un día? La calidad de lo que escribió dos días atrás se incrementa en relación con lo que escribe cuando regresa a su cuaderno.

Acepta lo irremediable del asunto. No se rebela. Busca el modo de sacarle provecho, o de utilizarlo. Revertir el día anterior sobre el presente. Hacer del día presente el día anterior del que le sigue. Con todo eso, se vuelve un saltimbanqui de los días.

Eso en cuanto a sus jornadas. Con lo que pasaba dentro de las jornadas era lo mismo, ajustando las proporciones. Cuando escribía una página y pasaba a la siguiente sabía que ésta no estaría a la altura de aquella. Pero no tenía por qué fragmentar el tiempo en páginas; no

debía cortarlo en nada, ya que era un continuo. De modo que también cuando escribía una oración el declive estaba actuando. El primer miembro de la oración, que dado su estilo clásico y correcto solía ser el sujeto, tenía una calidad ligeramente superior al segundo, el predicado. Esa diferencia de calidad, claro está, se hallaba en los umbrales mismos de lo imperceptible. No podía ser de otro modo: si la diferencia de un año a otro era discutible tanto más lo sería la de un minuto a otro. Pero estaba ahí, él lo sabía aunque no la viera.

Habría sido deprimente, y hasta paralizante, si no hubiera habido otro lado por el que verlo (típico, o muy propio, de este asunto, que tenga otro lado desde el cual encararlo). Y era que cada página que escribiera sería automáticamente mejor que las siguientes. O sea que siempre estaba escribiendo algo mejor. Y más aún: como cada palabra estaba en un nivel de calidad superior a las que le seguían, ese mejor estaba a su vez poblado de mejores.

* * *

Un hombre pasa a mi lado en la calle hablando por teléfono, muy irritado:

—Estoy acá, ¡¿adónde querés que esté?!

Yo me pregunto, ¿en qué quedamos? ¿No era el teléfono “móvil”? ¿Cómo iba a saber su interlocutor (por la forma en que le hablaba debía de ser la esposa) dónde estaba?

Pasa algo parecido con los que ponen “hoy” o “mañana” en los e-mails. Aunque ahí hay modos de saber a qué se refieren porque en un ángulo aparece un “enviado hace x horas”. Pero hay que hacer el cálculo, deducir, y no siempre es fácil por las medianoches interpuestas.

En realidad, en los hechos, siempre o casi siempre se puede deducir a qué se refieren. La esposa de ese energúmeno seguramente tenía los elementos para saber dónde estaba el marido, y por eso él le gritaba. (La poesía dramática de los deícticos.)

* * *

Un peligro grave que suelen ignorar los novelistas o memorialistas que escriben en primera persona es el de poner en algún lugar del libro algo del orden de “me pregunto si a algún lector le interesará esto”. Lo hacen por coquetería, tan seguros están del interés que crean. Lo más probable es que al lector esas palabras lo hagan consciente del poco interés con el que está leyendo, y cierre el libro para no volver a abrirlo.

* * *

Un rasgo de la cultura china, que le llamó la atención a Hegel, es que el mérito de una persona ilumina a sus padres y abuelos y demás antepasados; la distinción obtenida corre hacia atrás, al revés de lo que sucede entre nosotros, donde se transmite a hijos y nietos, ya sea en forma de títulos nobiliarios, o propiedades, o derechos de autor. Un estímulo para destacarse y ganar fama en la China antigua es la honra que recaerá sobre los padres.

Entre nosotros es al revés, y yo diría que muy al revés. Porque en la gran mayoría de los casos la biografía de un gran hombre o mujer muestra bajo una luz oscura a los padres. Se diría que el estímulo para destacarse fue el resentimiento contra los padres. Y la convicción de que la posteridad iba a hacer justicia contra ellos.

* * *

Una autobiografía en anécdotas.

Habría que empezar definiendo el género anécdota. Podría ser algo así: algo que valga la pena contar, puntual (un sólo hecho, o más de uno entrelazados en uno), breve, y que no haga posible la pregunta "¿y cuál es la anécdota?".

La acumulación valdría como autobiografía no sólo porque los hechos contados darían testimonio, siquiera en forma fragmentaria, de las circunstancias en que vivió (de detalles se podrían deducir épocas enteras de su vida), sino también porque habría un tono general (el estilo de la escritura) que mostraría su carácter y personalidad; y también, claro está, por la elección.

Un hecho, aunque haya sido importante para uno, no es una anécdota. Por ejemplo "iba por la calle en bicicleta y atropellé a un peatón". O: "Iba caminando por la calle y me atropelló una bicicleta". La anécdota sería: "Iba en bicicleta y atropellé a un peatón. Hubo una discusión, casi una pelea, quedé tan nervioso que cuando volví a casa salí a caminar para calmarme, y me atropelló una bicicleta".

No hay tantas anécdotas (que sean realmente anécdotas) en una vida. Podría no haber ninguna. Hay que saber encontrarlas, en el flujo de los hechos. Hay que saber "anecdotar" los hechos.

Quizás la anécdota no es algo que haya sucedido sino el modo en que se lo cuenta. "Anecdotar" sería el arte de transformar los hechos, dotarlos de interés narrativo. El procedimiento básico, me parece, es unir dos hechos por medio de alguna artística simetría o asimetría.

* * *

Una buena observación de Michaux (hablando de Klee):

Los niños al dibujar ponen siempre las distancias y las direcciones. No dibujan sólo la escena sino sus recorridos. La casita nunca está sin el camino que lleva a ella.

* * *

Una crítica (negativa) a una novela mía contenía un símil que me pareció sugerente, y acertado. Es como si el lector, decía, tuviera en sus manos un caleidoscopio, y al dar vuelta cada página lo hiciera girar y viera una configuración distinta de formas y colores… Este lector que postulaba el crítico había ido al libro con su idea de lo que debe ser una novela, y este caleidoscopio no reunía las condiciones de coherencia y continuidad argumental, de ahí que el juicio fuera condenatorio.

He venido pensando desde hace mucho, casi diría desde siempre, que mis novelas no son verdaderas novelas, y lo son cada vez menos. Las llamo así, y los editores también, porque no hay otro nombre que darle a una narración de ficción que ocupa todo un volumen. Pero lo del caleidoscopio hace pensar en la poesía, en esa fragmentación de sentidos y juego de transformaciones propias del trabajo del poeta.

Yo me convencí desde el comienzo de que lo mío era la prosa, y siguiendo la pendiente de una predisposición natural que me hacía escribirla bien desde que estaba en la escuela concentré mis esfuerzos en esa dirección. El primer requisito que impone De Quincey para la composición en prosa es “la transición y la conexión, o el arte mediante el cual cada paso de la evolución de un pensamiento surge de otro paso: la composición fluida y eficaz depende de la conexión”. Yo más de una vez lo he simplificado diciendo que la prosa es buena cuando cada frase responde a alguna de las preguntas implícitas en la frase anterior. “La Marquesa salió a las cinco.” Los interrogantes que contiene esa frase son muchos: ¿por qué salió?, ¿por qué a las cinco?, ¿adónde iba? Hay para elegir. Pero hay que elegir una, y responderla, no hay otro modo de crear la corriente de la lectura y la atención. Tan consciente me volví de esto, sin haberlo pensado nunca conscientemente, que terminé diciendo: “yo no me preocupo por escribir: yo sólo hago transiciones”.

La poesía en cambio da saltos. Opera con esos saltos, con las transformaciones súbitas, con los giros del caleidoscopio. De algún modo yo puse mi buena prosa al servicio del caleidoscopio de la poesía. En mis libros los bloques narrativos se suceden al modo de la poesía; por dentro son prosa, pero sólo por dentro.

* * *

Una frase magnífica de Balzac: un hombre desesperado por la ruina de todos sus proyectos ve en el suicidio la única salida, pero “decidió esperar hasta el último momento antes de matarse”.

* * *

Una violencia que se ejerce contra los niños: contarles cuentos. Es un modo de mantenerlos callados, amordazados. Y más que eso: se les impone la lógica narrativa, las sucesiones ordenadas, las causalidades. Se les disciplina la atención.

* * *

Uno de mis primeros recuerdos, si no es el primero. No había nacido mi hermana, así que yo tenía menos de cuatro años. Viajábamos en auto al sur, papá, mamá y yo, por caminos de tierra. Parecía un desierto: arena suelta, un paisaje despoblado, casi blanco, sol cegador. Yo me descomponía (era habitual que me descompusiera y vomitara en los viajes largos en auto), mamá y yo bajábamos y caminábamos adelantándonos, mientras papá se quedaba en el auto, supongo que descansando o durmiendo una siesta. Esa es la imagen que tengo: mamá y yo de la mano caminando por un camino de tierra flanqueado por dunas, en un paisaje árido, blanco, pisando un grueso colchón de polvo. De pronto apareció un pájaro muy grande dando vueltas justo encima de nosotros. Mamá se asustó y me arrastró en una carrera desesperada, gritando, de vuelta al auto.

* * *

Uno siempre está pidiendo agradecimiento por lo que ha hecho, siempre siente que falta, que es algo importante que se ha omitido. Pero cuando lo recibe siente que no vale nada, que no era eso lo que quería, que son palabras huecas, por más sinceridad que ponga el que lo dice.

Una vez yo pasaba caminando frente a una escuela, al patio de una escuela, con una pared muy alta, del otro lado de la cual se oía el griterío de niños jugando en el recreo. De pronto una pelota voló por encima de la pared y cayó en la calle cerca de mí. Fui a tomarla para devolverla, y ya estaban unos chicos en las aberturas o agujeros del portón del patio pidiéndome a gritos la pelota. La tiré, cayó adentro. ¡Gracias, señor! gritaron los que estaban en el portón, y lo repitieron una y otra vez, ¡Gracias, señor! ¡Gracias, señor! Entusiasmados por lo que se había vuelto inesperadamente un juego, acudían otros a

pegarse a los agujeros del portón, ¡Gracias, señor! ¡Gracias, señor! Yo ya me alejaba y ellos seguían. Ya estaba lejos, en la otra esquina, y seguía oyéndolos, ¡Gracias, señor! ¡Gracias, señor!

* * *

Yo no podría ser un escritor realista, porque para serlo hay que saber muchas cosas sobre la realidad, cosas que no me interesan y me sería un trabajo ingrato ir a averiguarlas. Y no sabiéndolas ni teniendo ganas de aprenderlas, para ser realista tendría que escribir sobre mí, lo único de la realidad sobre lo que sé sin tener que ir a enterarme. De modo que además de no poder ser realista, no quiero serlo.

César Aira nació en Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires, en 1949. Es traductor, ensayista y escritor. En ficción, se ha dedicado casi exclusivamente a la novela. La luz argentina y El vestido rosa en los 80, Cómo me hice monja y La prueba en los 90, Un episodio en la vida del pintor viajero y Parménides en los 00, Yo era una mujer casada y Artforum en los 2010 son algunos de sus más de cien libros editados, reeditados o traducidos por sellos tan diversos como Achával Solo, Ada Korn, Ceal, Grupo Editor Latinoamericano, Emecé, Beatriz Viterbo, Mate, Eloísa Cartonera, Mansalva, Era (México), Lom (Chile), Estruendomudo (Perú), Mondadori (España), Fundarte (Venezuela), Brevedad (Colombia), Anagrama (España), André Dimanché Editeur (Francia), Droschl Graz (Austria), Claassen Verlag (Alemania), Bollati Berlingeri (Italia), Serpent's Tail (Inglaterra), Nova Fronteira (Brasil) y New Directions (Estados Unidos), entre muchos otros.

-

Aira, César
Ideas diversas / César Aira. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Blatt & Ríos, 2024.
Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-631-6567-19-2

1. Literatura Argentina. I. Título.
CDD A860

-

1ª edición: mayo de 2024
1ª edición digital: mayo de 2024

Diseño de cubierta: Iñaki Jankowski | www.jij.com.ar

Producción de eBook: Numerikes

blatt-rios.com.ar

ISBN: 978-631-6567-19-2

blatt & ríos